STUDI

DI

LETTERATURA TEDESCA

DI

AUGUSTO FOÀ

FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER

—

1895

PREFAZIONE

Volli riunire in questo volume i miei studi su tre poeti tedeschi, l'uno del lontano medio evo, gli altri due della viva età nostra.

Fra quello e questi ci corre il grande divario dei secoli e della coltura; un solo tratto li unisce: il culto dell'arte, quell'*amoroso ingegno* che allaccia insieme le età più diverse: da Omero a Virgilio, da Virgilio a Dante, dai cantori d'amore del XII e XIII secolo ai poeti romantici del nostro.

Enrico di Veldeke fu salutato dai suoi coetanei quale padre dell'epica aulica. Di lui presi in esame l'opera principale, l'*Eneide*, non già per il merito intrinseco del poema, che, visto al lume dell'*Eneide* latina, impallidisce di molto, ma coll'intendimento di porre in evidenza come il medio evo cavalleresco concepisse e raffigurasse l'antichità eroica.

Schiller vestì di forme elette pensieri profondi, sentimenti generosi e ardenti. Di que-

sto grande poeta non volli illustrare altro che la vita intima, la disposizione speculativa, il lato di lui forse meno noto al lettore italiano, la cella romita, dove più debolmente echeggiano le vicende della vita esterna.

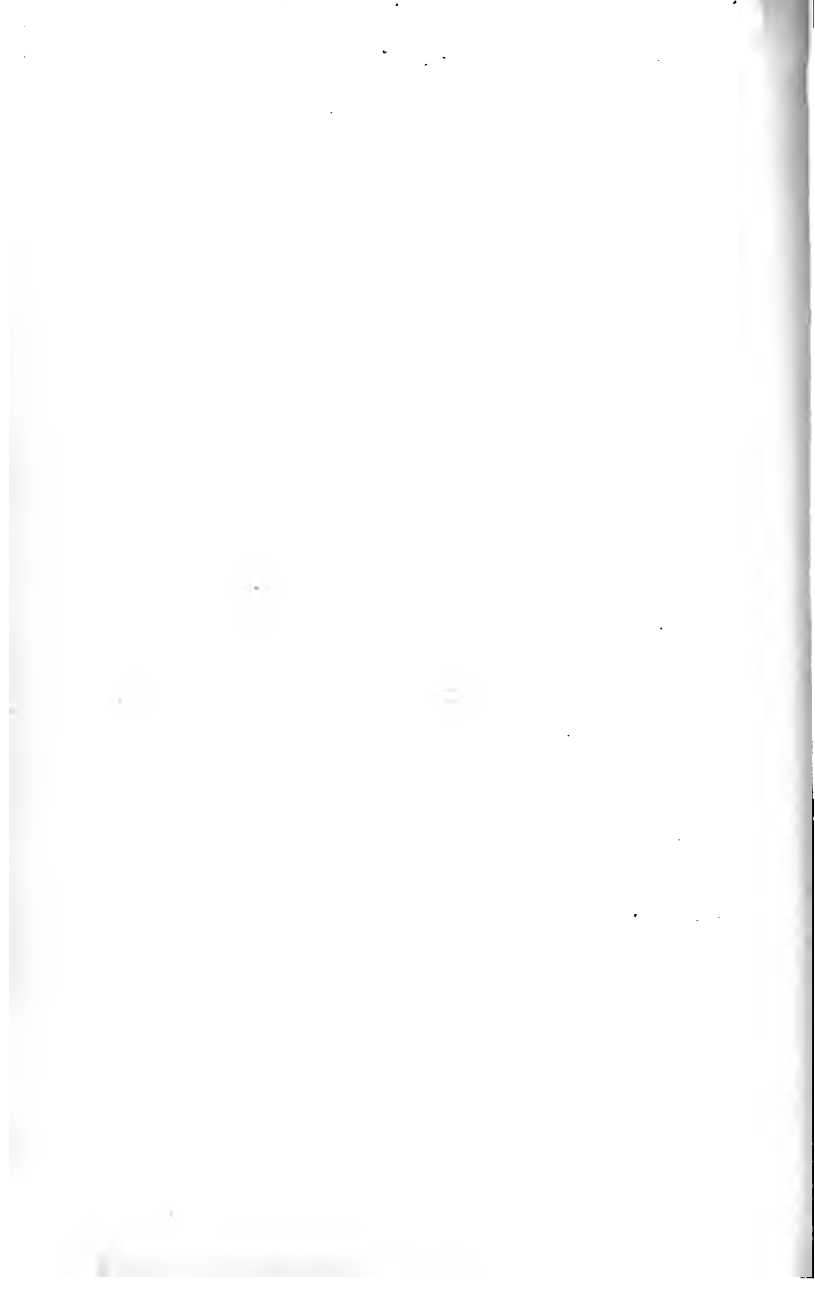
Rückert fu fonte inesauribile di melodie, con le quali seppe dar voce a teneri affetti, a savie e profonde sentenze. Di questo poeta desiderai fare spiccare la soavità del sentimento amoroso, quale traspare dalla sua *Primavera d'amore.*

I nomi di Schiller e di Rückert brillano tuttora di luce vivissima, nè v'ha chi li ignori. Sul nome di Veldeke il tempo ha disteso il suo velo, ed egli non è ormai noto altro che ai cultori della letteratura tedesca ; ma poichè ognuno di questi scrittori circondò la propria vita di armonia, non dispiaccia di trovarli qui uniti, quasi a significare il vincolo di fratellanza, che l'arte intreccia fra i secoli.

Parma, Aprile 1895

ENRICO DI VELDEKE

E

LA SUA ENEIDE.

ELENCO DELLE OPERE CITATE.

BEHAGHEL. — *Heinrichs von Veldeke Eneide.* — Heilbronn, 1882.

ETTMÜLLER — *Dichtungen des deutschen Mittelalters. VIII Band. Heinrich von Veldeke.* — Leipzig, 1852.

WÖRNER. — *Virgil und Heinrich von Veldeke* nella *Zeitschrift für d. Philologhie von Höpfner und Zacher.* 3° Band. — Halle, 1871.

BRAUNE. — *Untersuchungen über Heinrich von Veldeke* nella *Zeitschrift für deutsche Philologhie.* 4° Band. — Halle, 1872.

DUNGER. — *Die Sage vom trojanischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihren antiken Quellen.* — Leipzig, 1869.

SCHLEICHER. — *Die deutsche Sprache.* — Stuttgart, 1888.

PAUL. — *Mittelhochdeutsche Grammatik.* — Halle, 1889.

PFEIFFER. — *Walter von der Vogelweide.* — Leip., 1880.

PEY. — *L'Enéide de H. de Veldeke et le Roman d'Enéas attribué à Benoist de Sainte More*, nell'*Jahrbuch für romanische und englische Litteratur von Adolf Ebert.* 2 Band. — Berlin, 1860.

SCHERER. — *Geschichte der deutschen Litteratur.* — Berlin, 1887.

GERVINUS. – *Geschichte der deutschen Dichtung.* — Leipzig, 1871.

KURZ. — *Geschichte der deutschen Litteratur.* — Leipzig, 1869.

LACHMANN und HAUPT. — *Des Minnesanges Frühling.* — Leipzig, 1888.

BOSSERT. — *La littérature allemande au Moyen Age et les origines de l'épopée germanique.* — Paris, 1882.

BARTSCH. — *Gudrun.* — Leipzig, 1880.

BECHSTEIN. — *Gottfried's von Strassburg Tristan.* — Leipzig, 1890.

DÉMOGEOT. — *Hist. de la litt. française.* — Paris, 1880.

SIMROCK. — *Das Nibelungenlied.* — Stuttgart, 1868.

LESSING. — *Laokoon.* — Leipzig, 1841.

COMPARETTI. — *Virgilio nel Medio Evo.* — Livorno, 1872.

VIRGILIO. — *Eneide*, commentata da Remigio Sabbadini. — Torino, Loescher, 1892.

DANTE. — *Divina Commedia*, con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo. — Milano, 1869.

DANTE. — *Divina Commedia*, coi commenti di Brunone Bianchi. — Firenze, 1868.

DE SANCTIS. — *Storia della letterat. italiana.* — Napoli, 1879.

HEINRICH: — *Hist. de la littérat. allemande.* — Paris, Franck, 1870.

WILLMANN. — *Deutsche Grammatik.* — Strassburg, 1893

Principali abbreviature

---

ahd. — *althochdeutsch.*
mhd. — *mittelhochdeutsch.*
nhd. — *neuhochdeutsch.*
got. — gotico.
franc. — francese.

ted. — tedesco.
ing. — inglese.
it. — italiano.
ant. franc — francese antico.
lat. med. — latino medievale.

ENRICO DI VELDEKE

E

LA SUA ENEIDE

I

I grandi poemi eroici tedeschi, come i Nibelunghi e Gudrun, sono anonimi.

Storia e mito, cristianesimo e paganesimo vi s'intrecciano, nè ci è noto chi pel primo cantò quelle gesta, nè chi le raccolse poi in poema. Sono i canti di tutt' un popolo, d' una schiatta intera, e di fronte alla grandiosità delle gesta celebrate, s' oscura e si dilegua il nome del vate che le canta, e del raccoglitore che le riduce a forma regolare di poema.

Il vate è la voce entusiasta del popolo, il raccoglitore, poco più d' un copista che trascrive una tradizione orale, nel punto che questa minacciava d' estinguersi. [1]

---

[1] La poésie héroique n' est pas seulement anonyme parce que les contemporains ont négligé de nous transmettre les noms des auteurs, mais parce qu' elle était réellement le fruit d' une collaboration tacite de ce qu' il

Quei poemi contengono le tradizioni e le leggende dei barbari invasori: Goti, Sassoni, Normanni, Franchi, Borgognoni.

Sigfredo, re dei Franchi; Teodorico, re dei Visigoti; Attila (*Etzel*) re degli Unni, eroi principali di questi poemi, sono uomini e sono Dei: partecipi di due nature, come Ercole.

Come nei poemi d'Omero, quei personaggi, ora, per le loro gesta straordinarie, assumono proporzioni gigantesche e s'allontanano da noi, ora, pei loro sentimenti umani, ci si riaccostano.

Provano anch'essi le pene d'amore; sono amici fedeli; spargono lacrime sulle tombe dei loro cari: teneramente lirici nell'amore, terribilmente epici nell'ira e nella vendetta.

Fra le battaglie, fra gli omicidi, fra le barbare vendette, fiorisce il vago fiorellino d'amore: germe d'un'altra poesia, destinata a scacciare l'eroica, e a regnare in sua vece.

L'eroe si trasformò in cavaliere, e si dedicò al servizio della sua dama. Le imprese d'una schiatta cedettero il posto alle avventure d'un cavaliere errante.

Il medio evo si liberò affatto dal mito pa-

---

y avait dans la nation d'âmes émues et enthousiastes. (Bossert: *La littérature allemande au Moyen Age et les origines de l'épopée germanique*, pag. 18).

gano, e dalla poesia eroica si svolse a poco a poco, per opera principalmente delle Crociate, la poesia aulica o cavalleresca.

A Sigfredo, a Teodorico, a Attila tennero dietro i cavalieri ecclesiastici e laici: i cavalieri del Santo Gral e di re Arturo, i paladini di Carlo Magno.

I nuovi eroi hanno nome Parcival, Titurel, Lohengrin, Tristano e Isolda.

Non più canto spontaneo, erompente dalla calda fantasia; ma dappertutto il freno dell'arte, la studiata *cortesia.* [1]

Dove penetra l'arte, spicca naturalmente la personalità del poeta, il quale vuol dar gloria al proprio nome.

I cantori d'amore (*minnesinger*) sono numerosissimi, sì lirici che epici, e i loro nomi ci sono noti quasi tutti.

Spariti i miti pagani, entriamo in pieno medio evo. S'affaccia un nuovo ideale: l'amore, la cortesia, l'onore, l'idealità, sia terrena, sia divina, della donna.

Ecco il *Parcival* di Wolframo di Eschenbach, *Tristano e Isolda* di Goffredo di Strasburgo, l'*Erec* e l'*Iwein* di Hartmann di Haue,

---

[1] In franc. *courtoisie*, in ted. *höfische Sitte;* così chiamavasi quell'insieme di regole di convenienza, che era come il galateo del cavaliere.

l' *Eneide* d'Enrico di Veldeke; ecco Gualtiero di Vogelweide, il primo fra i lirici del XIII secolo.

Nel XII secolo, che segnò il principiare della poesia cavalleresca, subì pure un cambiamento importante la lingua letteraria.

Fin lì l'alto tedesco (*hochdeutsch*), ossia i dialetti franco, alemanno, bavarese e svevo, avevano diviso la signoria col basso tedesco (*niederdeutsch*), rappresentato specialmente dai dialetti sassoni; ma nel XII secolo il basso tedesco riconobbe la prevalenza dell' alto, che divenne la lingua universalmente scritta.

I poeti cavallereschi vivevano alle corti, e brillando fra tutte, per la protezione accordata alle lettere, quella degli Hohenstaufen, i quali appartenevano alla schiatta svevo-alemanna, questo dialetto parlato alla corte, primeggiò sugli altri, e divenne la lingua letteraria.[1] Così, non escludendo la varietà dei dialetti, lo svevo, o se si vuole chiamarlo così, la lingua aulica, stette a vero rappresentante

---

[1] (Vedi Schleicher: *Die d. Sprache*, pag. 103).

Contrario a quest' opinione dominante d'una lingua, da alcuni detta scritta, da altri aulica, cui servì di fondamento il dialetto alemanno, e propriamente lo svevo-alemanno, si dichiara Ermanno Paul nella introduzione alla sua grammatica del *mittelhochdeutsch*. (Vedi Hermann Paul: *Mittelhochd. Grammatik Einleitung*, pag. 3, § 4).

del medio alto tedesco, che ebbe carattere assai diverso dall'antico.[1]

Rimase però in vigore il principio genuino e distintivo dell'antica metrica tedesca, ossia quello delle arsi o innalzamenti (*Hebung*), di cui ogni verso doveva contenere un numero deter-

---

[1] Il periodo dell'antico alto tedesco va dal VIII secolo fin verso la fine dell'XI; quello del medio alto tedesco dalla fine dell'XI fino al principio del XVI. Il fiore della letteratura del medio alto tedesco è alla fine del XII e nella prima metà del XIII secolo.

Quel che distingue principalmente il secondo periodo della lingua dal primo, è l'indebolirsi graduale delle sillabe di flessione, le cui vocali vanno a finire quasi tutte in quel monotomo *e*, che si ritrova pure nella flessione moderna, effetto questo della prevalenza sempre maggiore dell' accento tonico sulle sillabe radicali, per cui le sillabe non accentate andarono vieppiù assottigliandosi.

Esempio di tale differenza ci porgono parecchie rime in parole bisillabe, che valsero per tronche (ed esclusivamente tronche furono le rime fino alla prima metà del XII secolo), finchè l'arsi (*Hebung*) potè cadere sull'ultima sillaba, e furono considerate piane, appena, per l' indebolirsi delle antiche finali sonore, l' ultima sillaba divenne incapace d' arsi. Le sillabe accentate non subirono nondimeno alterazione nella loro quantità durante il periodo medievale. Se non che la prevalenza sempre maggiore dell' accento, ebbe a poco a poco per effetto l' allungamento delle vocali brevi nelle sillabe accentate, sicchè si può dire che alla maggior parte delle vocali lunghe del nuovo alto tedesco corrispondono brevi nel medio. Siffatto allungamento delle vocali brevi accentate è il carattere distintivo del nuovo periodo della lingua di fronte al medio, nel medesimo modo che l' indebolirsi delle vocali non accentate è il carattere distintivo di questo di fronte all' antico. I due fenomeni non sono, come si vede, altro che conseguenze progressive della forza dell' accento.

minato, indipendentemente dalle tesi o abbassamenti (*Senkung*), che potevano mancare in parte o anche affatto.[1]

La rima prese il posto dell' antica alliterazione e della semplice assonanza, e il metro, specialmente lirico, acquistò grandissima varietà.

Quanto al contenuto di questa nuova poesia, sì lirica che epica, l' amore ne è il centro,

---

[1] Il verso tedesco, nei due periodi antico e medio, non tiene conto nè della quantità, nè del numero delle sillabe, ma unicamente del numero delle arsi, ossia delle sillabe maggiormente accentate.

Nell' antica metrica tedesca non si conoscono piedi, come giambi, trochei, dattili, anapesti, poichè questi dipendono dalla prosodia, dall' alternarsi di brevi e lunghe, e nemmeno versi di un dato numero di sillabe, ma solo versi di un dato numero di arsi. (Vedi Schleicher: *Die d. Sprache*, pag. 306-308).

Non si tien nessun conto della quantità delle sillabe, potendo benissimo trovarsi nell' arsi una sillaba breve, e nella tesi una lunga; solo si richiede che l' arsi consista di una sillaba accentata, e sempre maggiormente accentata della tesi seguente. Le sole arsi vengono contate, potendo mancare in parte, o anche del tutto, le tesi dinanzi a quelle, o framezzo. Donde in versi metricamente eguali, può esservi grande differenza nel numero delle sillabe. Ad esempio, nei così detti versi corti a rima accoppiata con quattro arsi, che fu il metro dell' epica aulica o cavalleresca, il numero delle sillabe varia da 4 a 10 e anche più, rimanendo però tali versi di eguale lunghezza metrica. Queste regole valgono però soltanto per la poesia epica. Nella lirica invece si cominciò già per tempo a contar le sillabe, e sono rarissime le omissioni delle tesi. (Vedi Pfeiffer: *Walther von der Vogelweide*, XLII-XLV).

donde il nome di *Minnesinger* o cantori d'amore, che venne dato a questi poeti.

La lirica canta o l'amore o la primavera; l'epica, le avventure dei cavalieri, che si sono dedicati al servizio della dama del loro cuore.

La leggenda britanna di re Arturo, come quella che offriva più vasto campo alla fantasia, fu coltivata di preferenza, ed a quella s'unì la leggenda sacra del Gral, sicchè s'ebbe il quadro completo della cavalleria, sì laica che ecclesiastica.

Altro ciclo di leggende fu quello di Carlo Magno, meno coltivato però di quello di re Arturo, perchè lasciava minor adito ai voli fantastici, e forse anche perchè l'idea dell'unità del regno, che appariva potentemente personificata in Carlo Magno, non trovava allora eco in Germania.[1]

Anche la leggenda greca e romana ebbe i suoi cultori, e primeggiarono fra essi, Enrico di Veldeke, autore d'una *Eneide*, il quale fu chiamato il padre della poesia cavalleresca; Erberto di Fritzlar, che scrisse la *Canzone di Troia* (*liet von Troje*) e il poeta Lamberto, che scrisse un

---

[1] Solo nei Paesi Bassi, dove la coscienza popolare s'era già svegliata, furono trattate poeticamente le lotte di Carlo Magno coi suoi vassalli, e la sommissione di questi al loro sovrano. (Vedi Kurz: *Geschichte der d. Litteratur*, vol. I, pag. 291).

poema intitolato *Alessandro.* E furono questi, specialmente il primo, i predecessori e i maestri dei maggiori poeti, quali Wolframo d'Eschenbach, Goffredo di Strasburgo, Hartmann di Aue.

Se troviamo naturale che la leggenda di re Arturo, e quella di Carlo Magno, avessero presa sulle fantasie romantiche di quei poeti medioevali, può destare invece meraviglia che trovassero eco presso di loro le leggende classiche greche e romane, e specialmente che Enrico di Veldeke divenisse celebre per la sua *Eneide*, e che questo poema appunto fosse il predecessore e il promotore di tutta la poesia romantica di quel tempo.

Il fatto sta, che il medesimo Veldeke scrisse una leggenda di San Servazio, che non destò nessun rumore, ma appena ebbe scritto l'*Eneide*, divenne d'un tratto celebre.

Ammesso pure, come vedremo in seguito, che i pregi della forma entrassero per molto nel buon successo del suo poema, rimane però certo, che essi soli non potevano bastare a spargerne la fama per tutta la Germania, se l'argomento non avesse offerto una particolare attrattiva.

Si pensi che Vírgilio fu onorato e venerato, per tutto il medio evo, come profeta di Cristo; che davanti alle mura di Troia si rite-

neva avesse avuto origine la cavalleria; che da Enea troiano provenne il fondatore di Roma, e che l'impero romano era in mano tedesca.

Tutte queste ragioni concorrevano a render popolare un argomento classico in un periodo romantico, come quello del XII e XIII secolo.

Ma che cosa divenne l'eroe di Virgilio, che cosa divennero i vari personaggi del poema latino, fra le mani d'un poeta cavalleresco?

È quel che mi propongo di esaminare nel presente studio.

E prima di tutto dirò brevemente, e secondo le scarse notizie tramandate, chi fosse l'autore dell'Eneide tedesca e quale l'ambiente in cui visse.

II

Enrico di Veldeke nacque verso la metà del XII secolo, a Veldeke, piccolo villaggio situato nelle vicinanze di Maestricht, nell'odierno Limburghese. [1]

Fu dunque del Basso Reno, e il suo luogo di nascita si trova precisamente sul confine tra

---

[1] Vedi sul luogo di nascita di Veldeke, Braune: *Untersuchungen über Heinrich von Veldeke* nella *Zeitschrift für deutsche Philologhie* del 1872, vierter Band, III Heft, pag. 249 e 250.

il territorio tedesco e quello dei Paesi Bassi, dal che si può desumere, che le sue poesie dovessero essere scritte o dettate da lui, in un dialetto, che tenesse il mezzo tra quelli dei due territori confinanti. Ragione questa, che avrebbe dovuto impedire la grande diffusione che ebbe in Germania l'*Eneide* di Veldeke, e la popolarità del nome del poeta, se non si sapesse che i cavalieri del Basso Reno e del Belgio, terre che, per essere confinanti con la Francia, servivano di tramite a tutta la cultura cavalleresca francese, passavano in quel tempo in tutta la Germania, per i più innanzi nella cortesia cavalleresca, in quella *höfische Sitte*, verso cui tutti drizzavano gli sguardi, come allo specchio della perfezione.

Veldeke fu di famiglia nobile, come risulta da certi documenti del XIII secolo, e dal titolo di *hêre* che gli dà Wolframo di Eschenbach nel *Parcival*. Che avesse attinenze col ceto ecclesiastico, e che forse egli stesso vi appartenesse, si desume dal titolo di *meister*, che Veldeke dà a se stesso nell'epilogo della sua *Eneide*.[1]

Due soli dati precisi consentono di ricostruire in certo qual modo, la biografia del

---

[1] Vedi Behaghel: *Heinrichs von Veldeke Eneide*, Einleitung, VII, pag. CLIX.

poeta, d'altronde immersa in profonde tenebre, a segno che s'ignora perfino l'anno della sua nascita e quello della sua morte: la festa solenne tenuta a Magonza nel 1184, quando l'imperatore Federigo Barbarossa conferì la spada di cavaliere ai suoi due figli, il re Enrico e il principe Lodovico; e il trasferimento del poeta stesso in Turingia, a quella piccola corte, dove, con singolare corrispondenza di luoghi, le lettere trovarono, in quei tempi remoti, protezione eguale a quella per cui andò celebrata, alla fine del secolo passato e al principio di questo, l'altra piccola corte di Sassonia Weimar. [1]

Lo splendore delle feste di Magonza, dove accorsero da ogni parte di Germania 70,000 cavalieri, dove il principe ereditario Enrico (quegli che fu poi il crudele imperatore Enrico VI) cantò le canzoni d'amore che gli sono attribuite, e dove le canzoni di Veldeke, che

---

[1] Alla corte del landgravio Ermanno di Turingia (un Mecenate come il duca Augusto di Weimar) avrebbe avuto luogo, secondo narrano antichi cronisti, quella famosa tenzone di cantori, conosciuta sotto il nome di tenzone della Wartburg, la quale ebbe per condizione che il poeta riconosciuto inferiore di merito, dovesse aver mozzo il capo per mano del carnefice. Avrebbero preso parte a questa tenzone i migliori cantori di quel tempo, quali Wolframo d'Eschenbach, Enrico d'Ofterdingen, Gualtiero di Vogelweide, Reinmar lo Zweter, Biterolf.

fu anche rinomato poeta lirico, vennero a conoscenza dei poeti alto tedeschi, [1] fra i quali Gualtiero di Vogelweide, questo splendore pare che cinga d'un aureola la testa del nostro poeta. Egli, per coloro che vissero nel secolo successivo, quando, con la morte di Federigo II e lo spengersi della dinastia sveva, all'apoteosi dell'impero tenne dietro rapida la decadenza, rimase il rappresentante d'un'età felice, ove, intorno alla maschia figura di Federigo Barbarossa, si muovevano, tra feste e tornei, principi, cavalieri, dame e cantori. [2]

« Mai (canta il poeta nell' *Eneide*, dopo
» aver descritto le nozze di Enea con Lavinia),
» mai ebbi contezza di festa che fosse così
» grande come quella che diede Enea, se non
» quella che fu a Magonza, di cui parliamo noi
» stessi, nè fa d'uopo che ne dimandiamo
» (altrui). Essa fu davvero straordinaria; l'im-
» peratore Federigo vi conferì la spada a due

---

[1] Vedi Scherer: *Geschichte der d. Lit.*, pag. 145-148.

[2] Gervinus, severo giudice dei meriti letterari di Veldeke, attribuisce la grande celebrità di cui godè il poeta presso i suoi contemporanei e immediati successori, all' esser egli stato il rappresentante d'una nuova vita intellettuale, che allora appunto si svegliava, passando la poesia dalle mani dei cantori vaganti e del clero in quelle del ceto cavalleresco. (Vedi Gervinus: *Geschichte der d. Dicht.*, pag. 452-468).

» suoi figli, e vi si consumò e vi si donò per
» più migliaia di marchi. Io credo che di quanti
» ora vivono, nessuno abbia mai visto festa
» maggiore. Non so quel che ancora accadrà;
» di ciò non posso darvi notizia. Non seppi mai
» in verità, che si cingessero di spada cavalieri
» con tanto concorso di principi e di gente
» d'ogni condizione. Ancor oggi vivono pa-
» recchi che lo sanno per certo. All'imperatore
» Federigo furono resi tali onori, che se ne
» potrà dire sempre meraviglie fino all'ultimo
» giorno, senza menzogna. Di lui si dirà e si
» scriverà ancora per più di cent'anni, tutte
» cose che oggi ancora sono ignorate.... » [1]

In questo stesso epilogo del suo poema, Veldeke narra la genesi della sua *Eneide*, e le vicende cui questa andò incontro.

Egli era alla corte di Clève, quando la contessa Margherita di Clève sposò il landgravio di Turingia, Lodovico III, e alla contessa, che egli chiama « mite e buona e di generoso animo » (*mit frîen moede*), egli diede a leggere e a giudicare il manoscritto dell'*Eneide*, prima che fosse terminato.

Il manoscritto fu involato a una damigella, alla quale la contessa l'aveva affidato,

[1] Behaghel: *Veldekes Eneide*, v. 13222-13252.

da un conte Enrico, che lo mandò in Turingia, sua patria, « dove il poema fu scritto in modo diverso da quello che il poeta stesso avrebbe usato, se il manoscritto fosse rimasto nelle sue mani. » [1]

Per lo spazio di nove anni Veldeke rintracciò invano il suo manoscritto, e non lo riebbe se non quando si recò in Turingia, dove il conte palatino di Sassonia (quegli che poi, alla morte del fratello Lodovico III, divenne il celebre landgravio Ermanno di Turingia) gli rimise il libro, e gli ordinò di terminarlo, e qui il poeta aggiunge ingenuamente che, se il conte non l'avesse esortato a ripor mano all'opera, egli non l'avrebbe terminata. [2]

« Al conte Ermanno parve buono il testo, e l'arte eccellente. [3] »

Dalla schietta narrazione del poeta stesso risulta dunque chiaramente, che il poema fu

---

[1] Dà wart die måre geskreven
anders dann of' t hem wåre bleven
(Beh. 13461 e 62).

Da questo furto, osserva Gervinus, trasparisce forse la grande attrattiva che l'opera, appena scritta, esercitò sugli uditori. (Gervinus: *Gesch. der d. Dicht.*, pag. 453 e 454).

[2] wan he's hen bat ende riet,
er enhedde et volmaket niet.
(Beh. 13471 e 72).

[3] want die rede dochte en goet
end dat gedichte meisterlich
(Beh. 13478 e 79).

scritto in parte, cioè per due buoni terzi, di là dal Reno, a Clève, e in parte, cioè gli ultimi 3000 versi circa, alla corte di Turingia.

La sola data precisa nella vita di Veldeke, è la festa di Magonza, nel 1184. Per il rimanente si è ridotti a congetture.[1]

Così si ritiene che l' *Eneide* fosse scritta e compiuta tra il 1175 e il 1188, tenendo conto dei nove anni, durante i quali il lavoro fu forzatamente interrotto.

Si desume che il poeta raggiungesse età avanzata da una sua canzone, nella quale si lamenta delle giovini donne, che fuggono i suoi capelli grigi, e « preferiscono stagno nuovo a oro vecchio.[2] »

---

[1] Per es. dall'aver Veldeke, nell'epilogo dell' Eneide, designato il conte Ermanno come conte palatino (*palenzgrâve*), il qual titolo egli ebbe dal 1182 fino alla morte del fratello Lodovico, avvenuta in Palestina nel 1190, si desume che quest' anno 1190 fosse il termine estremo per la redazione dell'epilogo, poichè dopo, il conte Ermanno non poteva più chiamarsi conte palatino, ma doveva chiamarsi landgravio. (Vedi Behaghel: *Eneide, Einleitung, CLX-CLXIV*.

Non sembra che egli raggiungesse l'anno 1190, poichè non si trova menzione nelle sue poesie, nè della crociata, nè della morte di Federico Barbarossa, avvenuta appunto in Palestina nel 1190. (Vedi Ettmüller: *Veld. Eneide, Vorwort, XVIII*).

[2] Ich hazze an wiben kranken sin
die niuwez zin
nement für altez golt.

(*Des Minnesangs Frühling herausgegeben von Karl Lachmann und Moritz Haupt*, pag. 62, v. 20-23).

Ma la questione importante, intorno alla quale si batterono i critici, fu di sapere in quale lingua o dialetto abbia veramente scritto, o dettato, Veldeke la sua *Eneide*, poichè i sette manoscritti che sono giunti fino a noi, non danno del poema altro che delle riduzioni in lingua alto o medio tedesca [1] (com' era il dialetto di Turingia), ma però con uno strano miscuglio di forme, e soprattutto di rime, che accennano a dialetto basso renano.

Due opinioni stettero per alcun tempo di fronte: quella di Lachmann e dello stesso Grimm, che cioè Veldeke abbia avuto intenzione di scrivere il suo poema in lingua alto

[1] Si dividono i dialetti tedeschi, ordinariamente, in tre gruppi principali: alto tedesco (*ober* o *hochdeutsch*), medio tedesco (*mitteldeutsch*) e basso tedesco (*niederdeutsch*), basandosi questa divisione principalmente sulla relazione in cui si trovano le consonanti di questi dialetti col così detto secondo spostamento fonico (*Lautverschiebung*), ossia con lo spostamento alto tedesco. Nel primo gruppo lo spostamento è giunto al massimo, nel secondo è rimasto mediano, nel terzo è infimo. Nondimeno si suole anche abbracciare l'alto e il medio tedesco in una medesima denominazione di *alto tedesco*. (Vedi Hermann Paul: *Mittelhochdeutsche Grammatik*, *Einleitung*, pag. 1).

Il primo gruppo comprende due dialetti: il bavarese (austriaco) e l'alemanno; il secondo, il dialetto franco o della Franconia, al quale s' aggiunsero, nel periodo del *mhd.*, anche altri dialetti, per es. della Turingia, dell'alta Sassonia, della Silesia; il terzo, il dialetto basso franco e il sassone. (Vedi Braune: *Althochd. Grammatik*, *Einleit.*)

tedesca, ma che il suo dialetto nativo l' abbia frastornato, suggerendogli parole e forme basso renane; e quella sostenuta da Ettmüller, Pfeiffer, Schade, che cioè il poeta scrivesse originariamente in un dialetto basso renano affine all' olandese, e che poi venisse fatta del suo poema una riduzione nel dialetto medio tedesco della Turingia.

Nondimeno, riconoscendo l' impossibilità di ritornare il poema alla sua forma primitiva,[1] Ettmüller pubblicò nel 1854, la sua edizione dell' *Eneide*, in base ai due manoscritti di Berlino e di Monaco, il primo, il più antico, composto tra la fine del XII secolo e il principio del XIII, e il secondo del XIV, ambedue in dialetto di Turingia. Ma la scoperta, fatta dopo il 1854, del manoscritto di un altro poema di Veldeke, *la leggenda di S. Servazio* (il santo protettore di Maestricht), manoscritto del XV secolo, che dà un' immagine abbastanza fedele del dialetto di Maestricht, quale deve esser stato al tempo di Veldeke, porse il mezzo ai nuovi critici di condurre a fine l' impresa, che Ettmüller non s' arrischiava di tentare coi soli manoscritti dell' *Eneide*, cioè di ritornare il poema alla sua primitiva forma.

---

[1] Vedi Ettmüller: *Eneide*, *Vorwort*, pag. 10.

Braune, coll' aiuto del manoscritto di *Servazio*, e dei lavori già anteriormente fatti in questo senso da Pfeiffer e da Bartsch nel periodico *Germania*, rintracciò le leggi foniche e morfologiche del dialetto di Veldeke, ed espose i risultati delle sue ricerche nell' articolo, già citato al principio di questo capitolo, della *Zeitschrift für deutsche Philologhie.* In base a queste ricerche, ed estendendole e correggendole in certi punti coll' aiuto di altri documenti, Behaghel diede nel 1882 la sua edizione dell' *Eneide*, nel dialetto in cui si presume che Veldeke scrivesse o dettasse il poema. [1] Quanto al testo, egli si servì dei due manoscritti di Gota e di Heidelberg, ambedue del XV secolo, che gli offrivano le tracce più sicure per ritor-

[1] Braune spiega nel modo seguente, il fatto che tutti i manoscritti del poema ne danno la riduzione in lingua alto tedesca: La prima parte, scritta alla corte di Clève, fu redatta naturalmente in dialetto basso renano; quando il manoscritto fu rubato a Veldeke e portato in Turingia, dove l' opera incontrò subito favore, come tutte quelle che venivano dal Basso Reno, se ne fece una riduzione nel dialetto di Turingia. Veldeke, venendo poi in Turingia, ricuperò l' originale e lo terminò, e anche quest' ultima parte fu ridotta. Questa copia in alto tedesco fece le veci dell' originale che, dopo la morte di Veldeke, fu probabilmente dimenticato e andò perduto.

Per tutto questo lavoro di critica e di ricostruzione, vedi l' articolo di Braune, pag. 249-304 e l' introduzione di Behaghel fino alla pagina CXLII.

nare al testo genuino, mentre tanto per lui, quanto per Braune, i manoscritti di Berlino e di Monaco, di cui si servì Ettmüller, lungi dal dare il testo vero, non ne sono che riduzioni in lingua alto tedesca, che s' allontanano molto dall' originale.[1] Doppio lavoro egli ebbe dunque da compiere: rintracciare, trai vari manoscritti, il testo più attendibile, e ricostruire da altre fonti il dialetto, in cui il poeta deve aver composto il suo poema.

Così la questione fu definitivamente risolta.

Quanto al carattere del poeta, bisogna attenersi a quel che se ne può desumere dalle sue opere.

Può ritenersi ch' egli fosse di carattere serio, come s' addice a dotto ecclesiastico. Ne fanno testimonianza, lo spirito di devozione che anima la sua leggenda di S. Servazio, e i giudizi, ora di approvazione, ora di biasimo, che egli dà dei fatti che narra. Nondimeno non trasparisce mai in lui l' uomo di chiesa;[2] ma

---

[1] Vielfach ändernde, verhochdeutschende Bearbeitungen. (Vedi Braune: *Untersuchungen über Veldeke*, pag. 257).

[2] Per es. è caratteristico che, dove Enea vuol trattenere Didone dal suicidio, non le dica che commetterebbe un peccato.

si sente che egli è gentiluomo, e che ne ha l'alterigia.[1]

Le sue canzoni ce lo mostrano proclive ai divertimenti e ai solazzi cavallereschi.

La cura che egli adopera costantemente di motivare le azioni dei suoi personaggi, ci mostra che egli fu fine osservatore della vita e degli uomini. Avremo più volte occasione di notarlo nell'analisi della sua *Eneide*.

Deve aver posseduto una coltura abbastanza vasta per il suo tempo. Seppe il latino e il francese, poichè attinse per la sua *Eneide*, forse al poema di Virgilio, e sicuramente al *Roman d'Enéas* di Benoist de Sainte More.[2]

---

[1] In un punto dell'*Eneide*, in cui si descrive una battaglia, si leggono questi due versi:

solde man skiltknechte klagen,
só mocht dâ mekel jâmer wesen.
(v. 6426 e 27).

(Se si dovesse compiangere degli scudieri, dovrebbe esservi grande lamento).

[2] Alessandro Pey nega che Veldeke abbia mai consultato Virgilio, e sostiene che l'*Eneide* tedesca è puramente imitazione del *Roman d'Enéas* di Benoist de S. More. (Vedi Pey: l'*Enéide de Henri de Veldeke et le Roman d'Enéas attribuè à Benoist de S. More*, nell'*Jahrbuch für romanische und englische Litteratur von Adolf Ebert*, 1860, pag. 200). Müller, che pubblicò l'*Eneide* di Veldeke, prima ancora di Ettmüller, riteneva che il modello fosse un poema italiano, ma dopo lo scritto di Pey, non è più lecito dubitare che il modello sia Benoist de S. More. (Vedi su tutto ciò Behaghel: *Eneide, Einleitung, CLXXIV-CLXXVIII.*

Pey e Behaghel sono di opinione contraria circa al

Conobbe pure le *Metamorfosi* d' Ovidio, e Stazio.

Della leggenda tedesca egli conosce le *mereminnen* (ninfe del mare) e le famose spade *Eggesas*, *Mimming* e *Nagelring;* della francese conosce *Haltecleir* e *Durendart.*

Infine ebbe ampia cognizione della letteratura antica tedesca, di cui spesso risente l' influenza.

Nell' *Eneide* di Veldeke si trovano delle somiglianze coll' *Annolied* d' incognito autore, e col *Rolandslied* del prete Corrado, [1] ambedue del principio o della metà del XII secolo, e specialmente col poema *Alexander* del prete Lamberto, col quale ha numerose concordanze.

Fu Veldeke poeta di grande riputazione presso i suoi coetanei, e presso la generazione che immediatamente lo seguì. Egli fu per essi l' iniziatore della poesia aulica, il primo maestro della rima pura. [2]

---

merito dell' *Eneide* di Veldeke. Secondo Pey, Veldeke ha peggiorato Benoist de S. More; secondo Behaghel, lo ha migliorato.

[1] La chanson de Roland ouvre la série des ouvrages français traduits en allemand. (Vedi Bossert: *La littèr. allem. au M. A.*, pag. 96).

[2] Rodolfo d' Ems, che morì nel 1254, dice nel suo poema *Alessandro*:

Von Veldeke der wise man
der rechter rime alrêrst began

(Il dotto uomo di Veldeke, che pel primo usò giuste rime).

Ora però si ritiene, quasi generalmente, che la rima pura si trovasse già in alcuni poemi anteriori a Veldeke.

Gervinus che, quanto a potenza di fantasia creatrice, giudica severamente Veldeke, gli riconosce nondimeno il merito di aver perfezionato il verso, e di avere introdotto per il primo, nei versi corti a rima accoppiata, che fu il metro di tutta l'epica aulica, dolcezza melodica, separazione del senso e della rima per mezzo della così detta spezzatura del verso, un più libero intrecciarsi di periodi, la scor-

---

La forma più antica della rima, quale si trova soprattutto nelle poesie dei tempi pagani, fu l'alliterazione (*Stabreim)*, ossia consonanza dei suoni iniziali delle parole più importanti del verso, le quali dovevano cominciare con la stessa consonante, e si chiamavano *Liedstäbe*, ossia bastoni o sostegni del verso, donde il nome di *Stabreim* dato alla alliterazione. Si ritrova l'alliterazione in certe forme duali della lingua odierna, come *Kling und Klang*, *Stock und Stein* ecc. Nella seconda metà del IX secolo, per opera del monaco Ottofredo, nella sua *Armonia degli Evangeli*, incominciò la rima, che fu ancora in gran parte assonanza (*Stimmreim*).

La rima piena (*Vollreim*) si può dire che incominci veramente nel XII secolo con Veldeke, benchè non manchino esempi anteriori. In tutta la sua purezza rimase la rima da Veldeke fino a Corrado di Würzburg, che morì nel 1287, ossia per lo spazio d'un secolo. (Vedi *Walther von der Vogelweide herausgegeben von Karl Bartsch* nel capitolo *Ueber mittelhochdeutsche Aussprache und Verskunst*, pag. LVIII).

revolezza necessaria alla narrazione, e atta a raffigurarci i costumi contemporanei. Rese alla poesia tedesca il medesimo servizio, che Pierre d'Auvergne (1140-50) aveva reso ai Provenzali, e Chrestien de Troie ai francesi del Nord, il quale aveva pure adottato, pei suoi romanzi della Tavola Rotonda, i versi corti a rima accoppiata.

Veldeke introdusse altresì regola e purezza nelle rime, secondo le esigenze della lirica.

Il confronto coi modelli francesi e latini insegnò nella lirica, prima che nell'epica, a introdurre, a lato e al posto dell'arbitrario avvicendarsi di arsi e di tesi, una prosodia regolare, e piedi giambici, trocaici, dattilici. [1] La distinzione recisa tra rime tronche e piane, non osservata ancora nell'epica, divenne necessaria nella lirica.

In tutti questi artifizi Veldeke, non pel grado, ma pel tempo, è il primo, o per lo meno, il più considerato. [2]

Quand'anche i meriti di Veldeke siano puramente di forma, rimane però certo che

---

[1] Nella lirica, già per tempo, le sillabe vennero contate. Fin dal secondo quarto del XII secolo, domina in questa l'alternarsi regolare di arsi e di tesi, sicchè è raro il caso che manchi la tesi. (Vedi Bartsch: *Deutsche Klassiker des Mittelalters: Kudrun*, pag. xxi).

[2] Gervinus: *Geschichte der d. Litt.*, pag. 468.

egli diede l' impulso a tutto il romanticismo aulico, a tutta l' epica amorosa.

Nessun poeta lo precedè in tal genere, e nessun poeta della seguente generazione scrisse senza averlo conosciuto. La sua autorità e la sua influenza giungono fino alla fine del XIII secolo. La grande popolarità dell'*Eneide* deve però ricercarsi tra il finire del XII e il principiare del XIII secolo. A quel tempo risalgono un manoscritto, quello di Berlino, e frammenti di parecchi copisti. Nel XIII secolo, nel fiore della poesia aulica alto tedesca, l' interesse per l' *Eneide* venne meno, e solo nel XIV e XV secolo si ricominciò a copiare di nuovo e con frequenza il poema, sì che rimangono di quel tempo cinque manoscritti completi. Braune attribuisce questa rapida dimenticanza, in cui cadde il poema di Veldeke nel XIII secolo, alle ineguaglianze della lingua, che si trovano in quelle riduzioni alto tedesche, ossia alla mescolanza di testo alto tedesco con rime basso tedesche, che si ritrova in tutti i manoscritti dell' *Eneide*, ineguaglianze che furono tollerate, finchè la letteratura non offrì nulla di meglio, ma che, nel XIII secolo, urtarono il gusto educato e raffinato dai capolavori della poesia aulica.

Nella sua qualità di limburghese, Veldeke

sta sul confine di due letterature: la tedesca e l'olandese, la quale ultima però non ebbe da lui nessun eccitamento, il che si spiega facilmente, se si guarda alle vicende della vita del poeta, che passò lunghi anni fuori di patria, in paesi che furono culla della letteratura tedesca.

Lo conobbero, fra i maggiori, Eilhart von Oberge, che pel primo cantò la leggenda di Tristano, Herbort von Fritzlar, autore del *Lied von Troie*, Ulrico di Zazickhoven, autore del *Lanzelot*, e fra i maestri, Hartmann von Haue (come si rileva da un passo dell'*Erec*), Wolframo di Eschenbach che lo nomina due volte nel *Parcival*, e una volta nel *Willhalm*, e Goffredo di Strasburgo, che, nel suo *Tristano*, lo loda come poeta epico e lirico:

« Enrico di Veldeke, questi sì che narrò
» (*sprac*) con perfetta evidenza (*ûz vollen sinnen*):
» come bene cantò (*sanc*) d'amore!

» Di che bellezza adornò la sua arte![1] Io
» credo che tutta la sua abilità ei l'attingesse
» alla fonte d'Ippocrene, donde venne tutta
» l'arte. Io stesso non lo vidi, ma sento i migliori, quelli che, ai suoi anni e dopo, furono
» maestri, i quali gli danno lode, che egli in-

[1] Wie schône er sinen sin besueit!
= *litt.*: come bene appuntò *(lesnîden)* il suo pensiero, la sua arte!

» nestasse il primo rampollo nella lingua te-
» desca. Da questo germogliarono in seguito
» rami, dai quali provennero i fiori, donde essi
» trassero la perfezione della invenzione poe-
» tica.[1]

» E quest' arte stessa è così largamente
» diffusa, è ripiegata in tanti diversi modi (*sô*
» *manege wìs geleitet*), che tutti quelli che ora
» narrano (ossia tutti i poeti epici) vi colgono
» la perfezione (*den wunsch*) di fiori e di fronde,
» in parole e melodie (*wìsen*).[2] »

III

Alessandro e Enea furono gli eroi dell'antichità, che i poeti aulici del medio evo prescelsero.

Nella Francia del Nord, il trovero Benoist de S. More, che fiorì verso la metà del XII secolo, mise in moto tutt' una schiera di cantori tedeschi: il prete Lamberto, Veldeke, Herbort di Fritzlar, Rodolfo d' Ems, e fino Corrado di Wurzburg che, nel 1280, chiude, con la sua *Guerra di Troia*, la serie di quei poemi caval-

---

[1] Der meisterlichen fiunde
= *litt.*: delle maestrevoli invenzioni o poesie.

[2] Bechstein: *Deutsche Klassiker des Mittelalters; Gottfrieds von Strasburg Tristan*, v. 4724-4748.

lereschi, che hanno per argomento gli eroi dell' antichità.

Quale affinità avevano dunque Alessandro e Enea col mondo medievale? Essi, agli occhi dei troveri e dei *minnesinger*, ebbero il merito di essere i cavalieri erranti del mondo antico.

Alessandro, conquistatore dell' Oriente, brillò di nuova luce nel tempo delle Crociate, le quali aprivano la via di quel mondo orientale pieno d' incanti. Egli divenne quasi il rappresentante di tutte le meraviglie, che i crociati trovavano in quelle lontane terre. Pieno di valore e di generosità, cortese, avventuroso, egli corre di conquista in conquista, salva principesse e regine; è un modello di *cortesia* cavalleresca. [1]

Ma attrattiva anche maggiore delle gesta d' Alessandro, ebbe sul medio evo la guerra di Troia.

Era un argomento romantico quel correre di tutt' un popolo, di tanti principi e re, di così valorosi guerrieri, attraverso il mare, per causa di una donna; quella lunga guerra, e per sfondo, ancora l' Oriente, il mondo delle meraviglie, entro cui figgevano i cupidi sguardi quei poeti medievali invaghiti del meraviglioso.

---

[1] Vedi Dèmogeot: *Hist. de la litt. franc.*, pag. 116-119.

È singolare come molti popoli, ad esempio dei Romani, si vantassero discendenti dei Troiani: così i Franchi, i Britanni, i Normanni, i Belgi, perfino i Turchi furono considerati come discendenti di quel popolo infelice, che, fuggendo dal paese nativo, diede origine a Roma; prova dello sprazzo di gloria, che gettava intorno a sè, nel medio evo, il nome di Roma.[1]

E il portatore di tutte queste tradizioni era Enea, il profugo chiamato dagli Dei a far risorgere sopra altri lidi la gloria tramontata di Troia, celebrato dal poeta, che tutto il medio evo ritenne un essere privilegiato, un mago.

Se si confronta Enea, l'eroe guidato dagli oracoli, investito dagli Dei d'una missione, con Achille o qualunque altro degli eroi d'Omero, la differenza salta subito agli occhi, e si capisce perchè il medio evo gli desse la preferenza.

Errante sul mare, battuto dai venti, egli incontra, nelle sue peregrinazioni, una potente regina che s'uccide per lui; e prosegue verso la meta predestinata, arriva in Italia, ottiene l'amore e la mano di Lavinia, figlia di re, uccidendo Turno, suo rivale.

Furono appunto gli episodi di Didone e

---

[1] Hermann Dunger: *Die Sage vom trojanischen Kriege*, pag. 5 e 6.

di Lavinia, quelli che i poeti medievali trattarono ampiamente.[1]

Così si spiega come il medio evo, mentre tenne in così alto concetto l' *Eneide* di Virgilio, facesse così poco conto dei poemi d'Omero.

Alcuni critici tedeschi cercarono in questo carattere d' Enea, la difesa di Veldeke contro le critiche di Gervinus, cioè che fecero segno Virgilio di queste accuse stesse.

Bernhardy chiamò l' *Eneide* latina « il » primo poema eroico romantico, che segnasse » il passaggio alle parimenti ibride epopee mo» derne », trovò Enea un eroe da burla « incerto » e senza fibra, più grande a parole che a fatti,[2] » e accusò Virgilio d' aver dato, involontariamente, colorito romano ai costumi e ai sentimenti dei suoi personaggi.

---

[1] Che la sorte di Enea offrisse molti punti di contatto con le vicende di più d'un cavaliere errante di quel tempo, è fatto di cui la storia ci fornisce varie prove. È questa la causa del fascino, che esercitò quella narrazione sui circoli cavallereschi; diversamente non sapremmo spiegarci per qual ragione un poema, che trattava di un argomento antico, venisse letto così spesso, come, secondo il giudizio dei contemporanei, fu letta e copiata l'*Eneide* di Veldeke. (Vedi Wörner: *Virgil und H. von Veldeke* nella *Zeitschrift für d. Philologhie*, pag. 159).

[2] Marklos und unsicher, mehr in Worten als in Taten gross. (Bernhardy: *Geschichte der Römischen Litteratur ; dritte Bearbeiiung*, pag. 449, citato da Wörner nel già menzionato articolo sopra Enrico di Veldeke).

Perchè, dicono questi critici, vorremo noi rinfacciare a Veldeke di averci presentato appositamente, invece degli eroi di Virgilio, veri uomini del suo secolo, e di avere introdotto immagini del proprio tempo dentro alla cornice antica, se involontariamente fece lo stesso anche Virgilio?

Certo è che Enea fu prescelto dai poeti medievali, tra i tanti eroi dell'antichità, perchè, fra tutti, egli è forse il solo eroe sentimentale, e l'*Eneide* il solo poema eroico antico, ove l'amore ci apparisca, nell'episodio di Didone, con quelle sfaccettature e quei sfavillamenti, di cui tanto si dilettò in seguito il romanzo; il solo poema che contenesse veri episodi amorosi, o anche soltanto li accennasse, come al presentarsi di Lavinia, in modo da porgere il destro di aggiungervi a piacere uno strascico, secondo il gusto del tempo in cui visse Veldeke.

Non è mio compito indagare, se le accuse mosse da quei critici tedeschi a Virgilio, contengano qualcosa di vero, o se non siano altro che tentativi infelici per difendere Veldeke dalle critiche, che ne fece Gervinus, di fronte al poema latino. Nell'analisi che farò dell'*Eneide* di Veldeke, avrò occasione di paragonarla con quella che avrebbe dovuto servirgli di modello,

e la differenza, o meglio la distanza, salterà agli occhi di chi legge.

Ma se è giusto fare questo confronto dal punto di vista puramente estetico, non è altrettanto equo farlo allo scopo di cavarne un giudizio a danno di Veldeke, dacchè fu dimostrato che questi, quantunque a volte invochi la testimonianza del poeta latino, non lo consultò nemmeno, ma ebbe unicamente per modello Benoist de S. More. [1]

Al poeta francese attinsero i poeti tedeschi, sicchè l' antichità classica non giunse fino a loro, altro che attraverso i travestimenti del trovero.

Si possiede di Benoist de S. More, oltre il *Roman d' Enéas*, un poema di 30,000 versi intitolato la *Destruction de Troyes*, in versi corti a rime accoppiate, al quale s' ispirarono Herbort di Fritzlar, Corrado di Wurzburg, e perfino, nell' estremità d' Italia, Guido delle Colonne, uno degli iniziatori della poesia siciliana, in un romanzo in prosa intitolato: *Historia destructionis Troiae.* [2]

---

[1] È la tesi dimostrata da Pey nel già citato articolo dell' *Jahrbuch für romanische und englische Philologhie.* Nondimeno Behaghel desume da alcune espressioni del poema di Veldeke, che egli avesse letto Virgilio. (Vedi Behaghel: *Einleitung*, pag. CLXXVI).

[2] Dunger: *Die Sage vom trojanischen Kriege*, pag. 61.

A quale fonte attinse il poeta francese? A quella stessa cui attinsero tutti i cantori medievali della guerra di Troia, ossia l'*Historia de excidio Troiae* del così detto Darete Frigio, e l'*Ephemeris belli Troiani* di un certo Ditti cretense.

Accanto ai nomi di Darete e di Ditti[1] si trova anche, in alcuni poemi medievali, il nome d'Omero, ma non si tratta già del vero Omero, sibbene dell'*Epitome Iliados Homericae* di Pindaro Tebano, poema latino di 1100 esametri, che Lachmann e Luciano Müller pongono nel I secolo dell'era volgare.

Omero stesso passò per falsificatore della vera narrazione trasmessa dal presunto Darete, specialmente per la ragione che egli fece lottare gli Dei con gli uomini.

Oltre a Darete, Ditti e Pindaro Tebano, i poeti del medio evo si valsero anche delle *Metamorfosi* e delle *Eroidi* di Ovidio, dell'*Eneide* di Virgilio e dell'*Achilleide* di Stazio.[2]

---

[1] La storia *De excidio Troiae* sarebbe, secondo Dunger, da attribuirsi a uno scrittore romano del VI secolo, e l'*Ephemeris belli trojani*, creduto traduzione d'originale fenicio di Ditti, compagno d'armi di Idomeneo di Mesia, sarebbe pure da attribuirsi a un grammatico latino, non si sa però di che secolo. (Vedi Dunger: *Die Sage vom trojanischen Kriege*, pag. 7-20).

[2] Vedi Dunger, pag. 21.

Ecco dunque le fonti dei poemi medievali, che hanno per argomento l' antichità.

Omero è posposto a Darete; Virgilio, circondato da non so quale nebbia di magia, è più invocato che consultato.

La Germania ricevette poi di seconda mano, dalla Francia, l' ispirazione ai suoi poemi cavallereschi, i quali però essa improntò del proprio spirito, in modo da eclissare i modelli che caddero nell' oblio, mentre i poemi di Volframo d' Eschenbach [1] e di Goffredo di Strasburgo vivranno finchè vivrà la poesia.

IV

Nell' *Eneide* tedesca tre sono i personaggi principali: Enea, il cavaliere errante; Didone, la vittima dell' amore; Lavinia, la castellana innamorata.

Interessante è vedere, come Veldeke abbia

---

[1] Avant Wolfram d' Eschenbach, la matière des légendes était chose impersonelle, un patrimoine commun à tous les conteurs; il la fait sienne, il y marque et son empreinte et celle de sa race, de cette race curieuse et ardente sous un calme apparent, et pardessus tout amoureuse de l' inconnu. Seul, parmis les auteurs de légendes, Wolfram mérite le nom de poète national. Le cycle mistique, tel qu' il l' a transformé, est bien une création allemande. (Heinrich: *Hist. de la litt. allem.* t. 1, pag. 192-194)

trattato diversamente da Virgilio, i due primi personaggi. Quanto a Lavinia, essa è, si può dire, creazione sua e di Benoist de S. More, poichè, in Virgilio, questa non è che la soave fanciulla, non agitata da passione, che gli Dei hanno destinato a moglie d'Enea.

Questa importanza data alla passione amorosa, che in Virgilio apparisce solo, come rapido fulmine, nel 4° libro, mentre in Veldeke serpeggia per gran parte del poema, ci mostra già a quale stregua vada giudicato il poeta tedesco. Egli, iniziatore della poesia cavalleresca, fu tutto inteso a dare nel genio ai suoi lettori, i quali non avevano alcuna cognizione dell'antichità, e neppure l'ombra di coltura classica. Si tratta dunque di vedere, per non essere giudici troppo severi, come egli, malgrado l'argomento antico, abbia saputo soddisfare al desiderio dei suoi lettori.[1] Le differenze che corrono tra Benoist de S. More e Veldeke, sono poche e di poca entità, e dipendono quasi sempre dal volersi adattare, l'uno e l'altro, al gusto dei lettori delle rispettive nazioni.

« In generale, » dice Scherer nella sua storia della letteratura tedesca, « Veldeke non » fa che ampliare le tendenze del suo modello,

[1] Vedi Wörner, pag. 158. Ettmüller: *Veldekes Eneide. Vorwort*, pag. XVIII.

» nel quale gli avvenimenti e il meraviglioso
» si ritraggono già in seconda linea, per lasciar
» maggior spazio, da un lato agli affetti, dal-
» l'altro alle descrizioni d'armi, di vesti e di
» simili oggetti. La vita intima degli uomini,
» e il lusso di cui sono in grado di circondarsi,
» ecco quel che sta principalmente a cuore a
» quegli aristocratici. Quel che si manifesta
» nei loro poemi, è il loro proprio modo di sen-
» tire, il loro bisogno di lusso. [1] »

Veldeke dà principio alla sua *Eneide* con le seguenti parole:

« Voi avete certo appreso, come Re Mene-
» lao assediò la potente Troia con molta forza
» (*vele geweldelîke*), quando la volle distruggere
» per causa di Paride, che gli aveva rapito la
» moglie. [2] »

Queste parole danno da vedere, che la storia della guerra di Troia era nota al pubblico tedesco già prima di Veldeke, e che l'autore stesso conobbe probabilmente, oltre il poema

[1] Vedi Scherer: *Geschichte der deutschen Dichtung*, pag. 145-148.

[2] Vedi Behaghel: *Eneide*, v. 1-7.

Seguo in questo studio, l'edizione in lingua basso tedesca, o più precisamente in dialetto basso renano, pubblicata da Behaghel a Heilbronn nel 1882. Chi desidera consultare l'edizione in lingua alto tedesca, dovrà ricorrere all'Ettmüller: *Dichtungen des deutschen Mittelalters*, VIII Band. Léipzig, Göschen, 1852.

francese, qualche trattazione tedesca del medesimo argomento.[1]

Dopo aver narrato in pochi versi la distruzione di Troia, Veldeke ci presenta Enea:

« Ad una estremità della città, verso mezzodì,[2] abitava un uomo potente (*rîke*) che io
» posso ben nominare; era il nobile Enea, che
» lì era duca (*hertoge*). La figlia del re era sua
» moglie. Egli si pose in salvo.[3] Il celebre Virgilio[4] ci dice che egli era della progenie degli
» Dei.... e Venere, la Dea che è signora (*frouwe*)
» sopra l'amore, era sua madre, e Cupidone
» suo fratello.[5] »

Osserviamo la diversa impostatura dell'Eneide latina e della tedesca.

---

[1] Così si spiegherebbero certi particolari che non si trovano altro che nel poema di Veldeke, per es. che Enea fosse genero di Priamo, che Paride si chiamasse anche Alessandro, che Troilo fosse figlio di Priamo. (Vedi Behaghel: *Einleitung*, pag. CLXXVII).

[2] Engegen den sûderwinde
= *litt.:* verso il vento del Sud.

[3] De generde sinen lîf
(mhd. *lîb*, nhd. *Leib*, corpo) = *litt.:* egli salvò, conservò la sua persona, sè stesso.

Dal verbo *genern* o *generegen* viene l'odierno *ernähren* = nutrire.

[4] Virgilius der mâre = Virgilio il famoso

Il sostantivo *mâre* o *maere* = notizia, discorso, invenzione poetica; donde l'odierno *Mähr*, *Mährchen* = favola, novella, racconto favoloso.

[5] Beh. v. 33-48.

La prima, con felice ardimento, incomincia la narrazione col mostrarci Enea errante sui mari, battuto dai venti in vista della Sicilia, e solo nel secondo e terzo libro, pone in bocca all'eroe stesso giunto a Cartagine, la descrizione della distruzione di Troia, avvenuta sette anni prima, e delle proprie vicende fino a quel momento. La seconda, come una cronaca fedele, incomincia proprio *ab ovo*, e ci presenta Enea al momento della sua partenza da Troia distrutta.

È curioso notare, a questo punto, con quale rigore cronologico disponessero i poeti aulici, anche i migliori, la tela delle loro favole. Non v'ha nei loro poemi nessuna traccia di ardimento artistico, simile a quello di cui dà prova Virgilio fin dal principio della sua Eneide; ma vi si scorge piuttosto la cura assidua di non venir meno all'ordine cronologico e genealogico, per cui, prima di arrivare alle gesta dell'eroe che dà nome al poema, dobbiamo ascoltare quelle del padre di lui, e non di rado quelle del nonno, assumendo per tal modo quelle narrazioni, assai spesso, il tenore di accurate biografie. Segno evidente di un'arte inventiva ancora ingenua, malgrado la perfezione della forma. Così i due primi libri del *Parcival* di Wolframo di Eschenbach narrano le gesta di

Gahmuret, padre di Parcival: nel *Tristano* di Goffredo di Strasburgo, prima della nascita dell'eroe, ci vien narrata la storia dei suoi genitori, Riwalin e Blanscheflur; e perfino nel poema eroico popolare, *Gudrun*, a differenza dei Nibelunghi, ci passa dinanzi agli occhi la storia di tre generazioni successive.

Per tornare alla Eneide di Veldeke, noi vi troviamo, fin dal principio, quella mescolanza di mitologia e di feudalismo, che dà un aspetto singolare a tutto il poema.

Enea, duca, è figlio di Venere e fratello di Cupidone.

La distinzione dei ceti è sempre rigorosamente osservata. Enea vi è vassallo di re Priamo, come Turno, pure duca, vi è vassallo di re Latino.

Veldeke si mostra uomo del suo tempo, anche nella cura che adopera, di fare intervenire il meno possibile, gli Dei nelle azioni dei suoi personaggi, ad eccezione di Venere, che ferisce coi suoi strali Didone e Lavinia. Ma Venere era, fra tutte le divinità antiche, quella che il medio evo conosceva meglio, appunto in causa del concetto quasi sacro in cui, a quei tempi, era tenuto l'amore. Venere non è che il riscontro antico della tedesca *frouwe Minne*, la quale, pure, presso i poeti aulici, riesce a volte molto

pericolosa con le sue frecce, ai cuori dei poveri mortali.[1]

Enea, prima di partire, domanda consiglio ai suoi vassalli:

« Egli convocò i suoi amici (*friunt*), parenti » e vassalli (*mâge ende man*).[2] »

« Così disse ai suoi fidi (*holden*).[3] »

Con queste parole *man*, *mâge*, *holde*, con cui Veldeke indica i parenti e i vassalli d'Enea, egli intende parlare di gente libera, che si era volontariamente posta sotto gli ordini di Enea.

Salito con essi sopra 20 bastimenti, che i Greci hanno abbandonato sulla spiaggia, Enea parte per l'Italia; ma prima, egli smarrisce la moglie. Il noto episodio in Virgilio è riassunto da Veldeke in 3 versi, di cui l'ultimo pare burlesco:

---

1 Vedi Wörner, pag. 130; Pfeiffer: *Walter von der Vogelweide*, Lieder 26, 27 e 28, e specialmente i versi:

> ich weiz wol, ir habet strâle mê:
> muget ir s' in ir herze schiezen,
> daz ir werde mir geliche wê?
> (26, v. 18-20).

2 Beh. 70-73.

3 Beh. 79.

Man = vassallo. Vedi anche oggi il medesimo significato col plurale *Mannen*.

Mâge = parenti in linea obliqua.

Hold nel *mhd* significava amico, amante, e anche servitore che ha dovere di fedeltà verso qualcheduno, donde l' odierno aggettivo *hold* = soave, propizio, favorevole.

« Allora perdè la sua moglie, prima di » giungere alle navi. Non so chi gliela prese.[1] »

Enea s'imbarca con 3000 scudieri (*skilde* o *schilde*) e altrettanti cavalieri (*ridder* o *ritter*).[2]

Dopo 7 anni di navigazione, che Veldeke narra succintamente, Enea arriva sulla costa della Libia, di faccia a Cartagine, e manda innanzi 20 valorosi cavalieri, « affinchè cercas- » sero di sapere che terra fosse quella, e po- » tessero dire se in qualche luogo avessero » trovato da provvedere merci e viveri (*koup* » *ende spîse*).[3] »

Cartagine è descritta in poche parole. Chi ne volesse saper di più (soggiunge Veldeke) ricorra a Virgilio l'eroe (*der helet*).[4]

La città ha 7 porte e 700 torri. Alla guardia di ognuna di quelle porte sta un potente conte (*grâve rîke*) il quale, in caso di bisogno, la difende ponendosi alla testa di 300 cavalieri.

Erano tutti vassalli di Didone:

---

[1] Beh. 140-143.

[2] Beh. 145-147.

[3] Beh. 262-269.

[4] « Ce passage est formel et pourrait faire croire que Veldeke a eu sous les yeux l'épopée latine. Nous y voyons au contraire une preuve de plus que notre minnesinger n'a jamais consulté d'autre *Enéide* que le Roman d'Enéas. C'est dans Benoist de S. More et non dans Virgile que se trouve cette longue description qu'il se dit obligé d'écourter. » (Pey, pag. 4).

« I potenti ospiti dovevano tutti supplicare la signora.[1] »

Ecco la distinzione feudale del medio evo, che si sovrappone al mondo antico.

Tutta l'autorità vi è in mano del sovrano, verso il quale i vassalli stanno in qualità di supplicanti.

I vassalli (*dienstman, man, holden, frunt*) appartengono alla famiglia del feudatario (*hûzgenôte* o *hûzgenôzen*), e si distinguono in liberi (*frei*) e non liberi (*eigen*).

I maggiori vassalli sono chiamati *lanthêren*, o signori del paese.

La relazione tra principe e vassallo riposa sopra volontaria sommissione e leale fedeltà (*trouwe* o *triuwe*). Il feudatario risponde pei suoi vassalli; è pronto a vendicare i torti che venissero loro recati.[2]

---

[1] der frouwen mœstens alle flên
die rîken hûzgenôte.
(Beh. 370 e 371).

[2] Così nell' *Eneide* re Latino dice a Turno:
ouch es der hêre Ênêas
dorch genâde an ons komen.
ich hân hin an mînen frede genomen
ende sîn volc end sîn goet.
swe him iwet leides doet,
he hât mich dâ mede verloren.
(Beh. 4934-4939).

« Il nobile Enea è venuto a noi per protezione.
» Io l'ho preso sotto la mia protezione, lui, e la sua gen-
» te e i suoi beni. Chiunque gli fa del male, mi ha per-

I cavalieri, mandati da Enea, trovano Didone in una piccola casa *(kemenâde)*, vicino al suo palazzo, [1] e, da cortesi cavalieri, « ringra-
» ziarono la signora della benevolenza e della
» lealtà, che trovarono in lei. [2] »

È questa la formola usata costantemente dalla cortesia cavalleresca, per le accoglienze e i ringraziamenti.

Le donne erano nel medio evo, quelle cui veramente spettava di mantenere vivo questo culto della forma, dell'etichetta, come si direbbe oggigiorno.

In diversi punti del suo poema, Veldeke tocca di queste formole di cortesia, dalle quali trasparisce, come tutta la vita socievole di quei tempi si movesse dentro determinate forme, che si era obbligati a osservare rigorosamente.[3]

Enea, in quel frattempo, è salito in cima a un colle, e aspetta ansiosamente il ritorno dei

---

» duto (ha perduto il mio favore). » (Vedi Wörner, pagine 141 e 142).

[1] *Kemenâte* significa una camera provveduta di *camino*, e anche una casa d'un solo piano, lat. volg. *caminata*. Questo nome ricorre spesso nei poemi cavallereschi, e serve a indicare il luogo dove soleva trattenersi la castellana. (Vedi Wörner, pag. 155).

[2]
Doe gnâden si der frouwen
der minnen end der trouwen,
die si an her vonden.
(Beh. 457-459).

[3] Vedi Wörner, pag. 156.

messaggeri. Li vede venire da lontano, scende incontro a loro, e le sue affrettate domande e le brevi risposte dei messaggeri ci ritraggono, con molta vivacità, l'ansietà dell'uno e la contentezza degli altri:

« Che trovaste? — Tutto bene. — E che
» cosa? — Cartagine. — Che cos'è? — Una
» magnifica città (*eine borch hêre*) — Per l'amor
» di Dio, dite di più; è lontana? — No, è vi-
» cina. — Vi trovaste il re? — Non c'è re.
» — E come? — V'è la potente signora Didone.
» — Parlaste con lei? — Sì, ci parlammo. —
» Come la trovaste? — Ben disposta (*wale be-*
» *râden*) — Che cosa ci offre? — Ogni bene. —
» La pensa così? — Sì certo (*jâ sî doet*) ecc.[1] »

Enea si reca da Didone con 500 cavalieri, il fiore di quelli che avea condotto seco da Troia, « i quali sapevano bene conversare e
» contenersi (*gebâren*), ed erano gentiluomini, e
» alcuni di così bel portamento (*wâle gedân*),
» che se avessero dovuto comparire davanti
» all'imperatore, gli sarebbero piaciuti.[2] »

Per Veldeke l'imperatore è sempre l'immagine della perfezione. Il maggiore elogio che egli possa tributare a una persona, o fare d'una

---

[1] Vedi Beh. 608-640.

[2] of si vor den keiser solden gân,
dat sî hem wale getâmen

= *litt.:* gli converrebbero. (Beh. 672-685).

cosa, è di dichiarare che farebbe bella figura davanti all'imperatore.[1]

Questi cavalieri conducevano seco dei cavalli di Castiglia (*kastelân*), veloci e snelli, e parecchi bei cavalli arabi (*râvît*).[2]

È questo un altro tratto caratteristico. Il destriero è il più bell'ornamento, che possa avere il cavaliere. I cavalli arabi e quelli di Castiglia erano le razze privilegiate, e se ne fa menzione spessissimo nei poemi cavallereschi.[3]

Con questa eletta schiera Enea fa il suo ingresso a Cartagine, per una bella strada fiancheggiata da palazzi di marmo, mentre alle finestre stanno a guardare ragazze e donne (*megede ende frouwen*) « adorne e acconciate (*gesieret* » *end gebonden*) come meglio potevano, le quali » guardavano volentieri Enea, nè occorreva » che dimandassero chi fosse l'eroe; il famoso » Enea era così bello, che era facile riconoscerlo.[4] »

---

[1] Vedi Wörner, pag. 140.

[2] Beh. 686-689.

[3] Wörner pag. 145.

[4] Beh. 710-728.

Questa curiosità delle dame, che guardano dalla finestra l'arrivo dei cavalieri, è descritta anche nei poemi eroici, per es. nei *Nibelunghi*, quando re Guntero arriva in Islanda e comparisce davanti il castello di Brunilde:

.... do sach der küneg stân
oben in den venstern manec schoene meit
(*Nib.* 377.)

Didone accoglie Enea amorevolmente (*minnelìke*) e gli dà un bacio. Così usavano, sempre secondo il codice della cortesia, le castellane quando accoglievano un loro pari.[1]

Enea, dal canto suo, manda alle navi il tesoriere (*kamerâre*) a prendervi ricchi doni per Didone: un calice d'oro (*einen kop van golde*), un bel manto di ermellino bianco come un cigno (*hermin wît alse ein swane*), due collane (*twene bouge*), un anello (*vingerlîn*) e un fermaglio d'oro (*eine nuske guldîn*) ed una ricca veste, quale mai si vide la migliore in paese, una veste di stoffa di Dalmazia (*eîn pellelîn dalmâticâ*), che soleva indossare la regina Ecuba quando portava la corona.[2]

Il giovinetto Ascanio, mentre si reca a corte, è toccato sulle labbra dal fuoco di Venere, affinchè chi lo baciasse pel primo, dovesse rimaner ferito d'amore. Non è dunque Cupidone, come in Virgilio, che, sotto le sembianze d'Ascanio, si reca a corte; ma Ascanio stesso,

---

« Allora il re vide su alle finestre parecchie belle donzelle.»

an diu engen venster kômen sie gegân
dâ sie die helde sâhen: daz war durch schouwen getân.
(*Nib.* 382).

« Esse vennero alle anguste finestre, per vedere gli eroi :
» questo fecero per vedere » (per curiosità di vedere).

[1] Vedi Wörner, pag. 156.

[2] Beh., 766-795.

cui Venere conferisce il divino potere d'infiammare i cuori.

Nondimeno Cupidone ha pure la sua parte.

Dopo che Didone ebbe baciato Ascanio, e si fu accesa d'amore per Enea « allora venne » il nobile (*hêre*) Cupidone con le sue fiaccole, e » mantenne vivo, mattina e sera (*spâde ende frô*), » il fuoco nelle ferite. »

L'amore di Didone ci viene descritto così: « Ora arrossiva, poi subito smarriva i colori; » aveva caldo e gelava.[1] »

Didone, seduta al banchetto accanto a Enea, lo prega di narrare la storia della caduta di Troia.

Egli dice: « Avete cominciato un discorso » che mi fa dispiacere.[2] »

Tutto il contenuto del secondo e terzo libro di Virgilio, è reso nel poema tedesco con poco più di 300 versi;[3] ma il quarto libro, ov'è narrato l'amore, la disperazione e la morte di Di-

---

[1] Beh. 864-875.

[2] Beh. 906-911.

> he sprac: ir hât begonnen
> einre reden, die mir wê doet.

Cfr. in Virgilio:

> Infandum, regina, iubes renovare dolorem.
> (Virg., II, v. 3).

[3] Beh. 910-1230.

done, è reso quasi per intero da Veldeke e dal suo modello francese.[1]

Fino a questo punto, quel che ci colpì maggiormente nell'Eneide tedesca, di fronte alla latina, fu, a così dire, la corteccia artificiale, quel rivestimento di forme e di cerimonie, di usi e di gerarchie, entro cui si cela il midollo stesso della vita, il mondo intimo degli affetti e delle passioni. Ora, col famoso episodio di Didone, noi penetriamo in questo midollo stesso, e cogliamo sul vivo la differenza che corre tra il modo di sentire e di ritrarre gli affetti e le passioni, nel mondo pagano e nel cristiano.

Osserviamo dunque un po' da vicino e nei particolari, il diverso tenore dei due poemi.

---

[1] Das ist der rechte Tummelplatz für den minnedichter, das war wohl auch für seine hörer und leser eine der anziehendsten partieen. (Wörner, 113).

Benoist de S. More s' arrête avec complaisance sur les amours de Didon et d' Enée et traduit à peu près tout le quatrième livre de Virgile. Il se conformait en celà à l' esprit et au goût de son siècle. Aussi Henri de Veldeke a-t-il obéi aux mêmes tendances, mais en les exagérant encore, de sorte que où le poète français abrège l' épopée latine, le poète allemand l' écourte, où le trouvère la développe, le minnesinger la paraphrase ou l' amplifie. (Pey, pag. 7).

V.

Virgilio ci dipinge la passione, ancora segreta, di Didone, con questi versi:

> At regina gravi iamdudum saucia cura
> volnus alit venis et caeco carpitur igni.
> multa viri virtus animo multusque recursat
> gentis honos, hærent infixi pectore voltus
> verbaque nec placidam membris dat cura quietem.
> (*IV.* 1-5)

Questi cinque versi di Virgilio forniscono a Veldeke argomento per più di duecento.

Appena Enea ha terminato la sua narrazione, ecco la regina in pena, che cerca pretesti per trattenere l'ospite accanto a sè:

« Egli doveva andare a dormire, perchè il » suo letto era pronto; ciò dispiaceva molto » alla signora, poichè malvolentieri si separava » da lui. [1] »

« Quando dovette andarsene, essa non » potè alzarsi; ma allora Enea l'aiutò, il che » le riuscì molto piacevole (*aneminne*). La mano » di lui le sembrò molto gentile (*linde*). [2] »

Didone accompagna l'eroe in una camera

---

[1] Beh. 1250-1255.

[2] Beh. 1257-1261.

(*kemenâde*), dove sono i letti guarniti di porpora e di velluto, e s'informa dal ciambellano se il letto è tenero, e dà ordine che sia preparato bene.[1] Di tutto ciò Enea la ringrazia.

Le coperte del letto erano di porpora e di pelle di martora (*marderîn*); la fodera (*tieke*) di velluto (*ein samit*), imbottita di penne; sul letto c'era un coltrone di zendado (*ein kolter van zindâle*): il cuscino (*der polwe*) era di pelle (*pellîn*), e il capezzale (*wankusselîn* o *wangekusselîn*) di velluto.

« Didone fa accendere molte candele, sì
» che ci si vedeva come di mezzodì; faceva an-
» che caldo. Fu portata della legna secca; ci fu
» fuoco senza fumo.[2] E lì fu servito in abbon-
» danza vino e bevanda fatta di erbe, droghe
» e miele (*lûterdrank*).

» Egli la ringraziò delle cure che aveva
» per lui. Assai spesso essa lo guardò amoro-
» samente (*fruntlîke*); le collane e le gioie che
» egli le avéva donate, le erano care come la
» vita.[3] »

---

[1] sî frâgd den kamerâre,
ob dat bedde sachte wâre.
sî hiet es wale maken
= *litt.:* essa ordinò di farlo bene.

[2] dâ was für âne rouch.

[3] Beh. 1257-1316.

Si osservi la minuta descrizione del letto, il che prova l'importanza data al lusso della mobilia.

Ma la notte era già inoltrata, e Enea voleva coricarsi. Convenne finalmente che Didone se n'andasse.

« S'allontanò suo malgrado; sarebbe rimasta volentieri ancora.[1] »

Alle sue damigelle, che non avevano le medesime ragioni per trovar breve il corso dell'ore, pareva molto tardi.

Ecco Didone sola nella sua camera.

« Essa volle rimaner sola. L'amore le dava
» grande affanno, e le tolse il sonno.[2] Quando
» incominciò a pensare, il letto le parve duro,
» benchè fosse molto tenero.

» Tutto ciò che toccava e vedeva, le era
» argomento di mestizia.[3] »

Essa scende dal letto, ed esclama:

« Che ne sarà della povera Didone? — Essa
» chiese pietà a Cupidone, fratello d'Enea, e a
» Venere, sua madre. Essa passò sugli occhi,
» strisciandole, le care collane, e baciò l'anello.[4] »

---

[1] Beh. 1323 e 24.

[2] Was her al te nâ

= *litt.:* le era troppo vicino; *nâhen ligen*, giacer vicino per stare a cuore, come la locuzione moderna: *am Herzen liegen.*

[3] her was allet wedermoet,
dat si geroerde oft gesach.

[4] Si bestreic here ougen
met den lieven bougen
end kuste dat vingerlin.
(Beh. 1362-1369).

Cerca di sviare il pensiero da Enea, perchè ben s'accorge che più pensa a lui, e più s'aggrava l'affanno; ma tutto invano.

Sospira il giorno, ma questo non giunge mai, ed essa esclama:

« Quanto durerà la notte? Che ho mai fatto
» al giorno? Chi lo ha sviato, ch'egli s'indugia
» tanto? Quest'è la notte più lunga che mai
» fosse al mondo. Oh il viaggio, che fece Paride
» quando rapì Elena, per cui Troia fu distrutta!
» Io ne pago il fio molto duramente.[1]

« Ohimè, dove se n'anderà il mio onore e
» il mio senno? Poichè son giunta a questo
» segno, è ben d'uopo, infelice, che muova a
» compassione Venere, se pur debbo guarire;
» altrimenti sarò presto morta.[2] »

Finalmente, sul far del giorno,[3] Didone s'addormenta.

« Essa strinse sotto il braccio il lenzuolo,[4]
» e sognò dell'ospite; le pareva che quello

---

[1] dat wert an mir geroken
onsachte end sêre

= *litt.:* questo è vendicato su me ruvidamente e dolorosamente.

[2] Beh. 1389-1408

[3] nâ der jongsten hanekrât
rechte an der dagerât

= *litt.:* vicino all'ultimo canto del gallo, proprio sull'alba.

[4] her deckelaken sî nâm
onder here arme vaste.

» fosse Enea il famoso (*der mâre*); essa lo ac-
» costò più volte alle labbra. Fece cose molto
» stravaganti. Svegliandosi e rimanendo così
» alcun poco, e accorgendosi che il nobile Enea
» non era presso di lei, s'afflisse molto, anche
» più di prima. »

Non può più rimanere a letto; s'alza, si veste, va in una stanza dove dormivano le sue damigelle (*here frouwen*).

« Vedendola entrare, queste furono tutte
» in pensiero: era pur di buon mattino.[1] »

Quante minuzie, molte soverchie, alcune ingenue e graziose, altre profondamente vere e umane, in questa scena, che non sarebbe certo venuta in mente a nessun poeta antico! Quale esuberanza di psicologia amorosa, cui certo Virgilio non pensava nemmeno, quando scolpiva con la sobria penna il verso:

.... nec placidam membris dat cura quietem!

Didone chiama la sorella Anna, e si lamenta con lei della lunga nottata insonne, ed esclama:

« Il mio onore vuole andarsene [2] — Signora
» sorella Didone, » disse Anna, « che vuol dir
» ciò? Dite, qual'è il vostro male (*nôt*)? —

« Sorella , io son presso a morire. —

---

[1] Beh. 1413-1438.

[2] min ère wele tegân (mhd. *zergân*; nhd. *zergehen*).

» Quando ammalaste? in qual momento? —
» Sorella, io sono sana affatto, e nondimeno non
» posso rimanere in vita.[1] — Sorella, come può
» essere? Io credo, signora, che ne sia causa
» amore. — Sì, sì, sorella, con pazzia (*met onsinne*).[2] »

Come doveva bene corrispondere quell' *io sono sana eppure non posso rimanere in vita* (*genesen*) a quell'insieme di sofismi, d'indovinelli e di lambiccature sull'amore, che era nel gusto del XII e XIII secolo, in una parola a tutta la casistica amorosa del medio evo![3]

---

[1] suster, ich bin al gesont
end enmach doch niet genesen.

[2] Beh. 1460-1470.

[3] Si pensi alla ricca fioritura di canzoni amorose e alla loro divisione in *Tag* = o *Wächterlieder* che esprimevano il dolore degli amanti al momento della separazione, sul fare del giorno, *Botenlieder* ove apparivano messaggeri che recavano alle donne notizie dei cavalieri, e *Wechselgesänge* o canti alternati tra gli amanti. Si pensi altresì alla lunga tenzone tra Frauenlob (Enrico di Meissen) e Regenbogen per sapere se, rivolgendo la parola a una donna, si debba chiamarla *wîb* o *frouwe*.

Fra le poesie didattiche di quel tempo trattano specialmente d'amore alcune poesie in forma di circolare, chiamate libretti o anche lettere (*Büchlein, Brief*). Ulrico di Lichtenstein, il vero modello del cavaliere errante, autore del *Frauendienst* e dell'*Itwitz*, spinse il culto della cortesia al punto di tagliarsi un dito per mandarlo alla dama del suo cuore, insieme con una poesia riccamente legata. Egli traversò, travestito da Venere, la Lombardia, il Friuli, la Carinzia, l'Austria e la Boemia, sfidando

Ma quanto più vero e naturale in bocca della vedova di Sicheo, il verso di Virgilio:

.... adgnosco veteris vestigia flammae. [1]

Anche nel poema tedesco, come nel latino, Didone rammenta alla sorella d'aver promesso fedeltà a Sicheo che le lasciò « gran ricchezza » e grande onore. [2] »

Ma Anna risponde che Sicheo « è già morto da lungo tempo [3] », che la sorella deve aver riguardo a sè stessa, e la sollecita a dire il nome di colui che ama.

Allora finalmente Didone si risolve e, tutta vergognosa, dice:

« Egli si chiama *E*.... e dopo qualche mo-» mento, come l'amore la spinse, disse *ne;* prima

---

ovunque i cavalieri e lottando in onore della sua bella. Visse nel 13° secolo, e fu l'ultimo e più originale rappresentante della cavalleria medioevale.

[1] Virg., IV, v. 23.

[2] de mir grôt gût liet
ende mekel êre
(Beh. 1488 e 89).

Si paragonino questi versi con quelli di Virgilio:

ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores
abstulit; ille habeat secum servetque sepulchro.
(Virg., IV, v. 28 e 29).

Quanta maggior verità e passione in Virgilio! Come meglio s'addicono queste parole alla vedova che, sentendo la tentazione d'un nuovo amore, ricorre col pensiero alla tragica morte del marito e cerca quasi un rifugio in quel mesto ricordo.

[3] já es he menegen dach dôt

» che avesse finito di pronunziare *as*, Anna
» capì bene di chi si trattava.[1] »

Didone si comporta qui come timida verginella, mentre in Virgilio essa palesa subito a Anna il nome d'Enea ed esalta l'eroe troiano.[2]

Il dialogo che segue tra le due sorelle, è abilmente condotto, e mostra nel poeta tedesco una fine ed arguta conoscenza del cuore umano. Anna fa elogi d'Enea. Didone che ascolta volentieri quelle lodi, rimprovera nondimeno la sorella, e l'accusa di fomentare vieppiù in lei la passione.

Anna la consiglia di cercare il modo di palesare destramente[3] il suo amore a Enea, ed ecco Didone convinta, incerta soltanto ancora sul modo di comportarsi, « sì che Enea non pensi a male.[4] »

« Io non so che partito prendere; il fare
» e il non fare mi danno l'uno e l'altro estre-
» mo timore.[5] »

---

[1] Beh. 1530-1534.

[2] quem sese ore ferens... ecc.
(Vedi Virg., IV, v. 9-30).

[3] met gevoechlîken dingen
= *litt.*: con convenienti cose. (Vedi nhd *gefüglich*).

[4] Sô dat he niet gedechte
neheines oveles dar toe *(dazu)*.
ich vorchte t'onmàten
dat doen end dat làten.

E l'accorta sorella dà l'ultimo colpo, suggerendo di svelare l'amore a Enea altrimenti che con parole. E chi sa, essa dice, che egli non sia già innamorato, e che nasconda l'amore nel suo cuore?

« Le donne sono più deboli [1] degli uomini.
» Chi sa che egli non sappia celare meglio i
» suoi sentimenti e sopportare meglio le soffe-
» renze? — Oh, se fosse vero! esclamò quella.
» Sorella, allora potrei guarire; altrimenti sarei
» perduta. [2] »

Dato il carattere di Didone, come Veldeke se lo volle figurare, bisogna convenire che il dialogo non potrebbe essere più naturale e ingegnoso. E dobbiamo ancora notare che Anna, a convincere la sorella, non adduce nessuna delle ragioni pratiche e prudenti che troviamo in Virgilio, le quali forse al poeta medioevale sembrarono troppo positive e prosaiche, trattandosi di interesse amoroso. [3]

---

[1] *Brôder*, ahd. *blôdi* e *brôdi* (debole, fragile), mhd. *bloede* e *broede*, ove *l* e *r* s'alternano; nhd. *blöde*, timido, pauroso.

[2] Beh. 1535-1605.

[3] Cfr. Virg., IV, 30-53.

Lo stesso dicasi in confronto con Benoist de S. More. Nel poema francese Anna adduce anche la ragione che Didone ha bisogno del braccio d'un uomo che la pro-

Nel poema latino Didone, sollecitata nel suo amore dalla sorella, s'abbandona alla passione.[1] Essa conduce Enea per la città, mostrandogli i tesori, come per allettarlo a rimanere, comincia a parlare e s'interrompe, poi ritorna la sera ai conviti e chiede di nuovo forsennata (*demens*) la narrazione della distruzione di Troia, e pende dal labbro d'Enea. Quindi, venuta la notte e rimasta sola, piange e si abbandona sui giacigli della mensa.[2]

Stupenda descrizione (e chi non l'ha presente?) d'un amore forsennato!

Invece, nell'Eneide tedesca, Didone assistita dalla sorella, circonda timidamente Enea di cure, sperando sempre, ma invano, che egli da sè s'accorga dell'amore che segretamente la consuma e che non osa dichiarare.

« Essa era spesso presso di lui e vi sarebbe » rimasta volentieri sempre, se non fosse stato

---

tegga. Veldeke, affinchè la passione di Didone apparisca nella sua purezza, tace quest'argomento. (Vedi Behaghel: *Einleitung*, CLVII).

[1] uritur infelix Dido totaque vagatur
urbe furens...
(Vedi Virg., IV, v. 68-73).

[2] sola domo maeret vacua stratisque relictis
incubat illum absens absentem auditque videtque,
aut gremio Ascanium, genitoris imagine capta,
detinet, infandum si fallere possit amorem.
(Virg., IV, v. 82-85).

» per timore delle spie.[1] Essa non aveva pace
» (*gemac*) se non quando parlava standogli di
» fronte,[2] ed egli rispondeva, ed essa l'ascol-
» tava volentieri su qualunque argomento.[3]
» Essa non poteva dirgli apertamente quel che
» pensava di giorno e di notte. Non le era le-
» cito palesargli il suo amore. Non voleva dir-
» glielo. Essa avrebbe desiderato che egli se
» ne accorgesse (*gerœchte*) e che la ricercasse
» di questo.[4] »

Ma Enea non dando segno di nulla, e durando questo stato di cose più di quanto a Didone paresse giusto,[5] essa ricorre allo spediente della caccia nel bosco, e dà ordine alle guardie di preparare tutto per la mattina seguente.

Il dialogo tra Giunone e Venere, che si legge in Virgilio, non si trova in Veldeke. La burrasca, che investe i cacciatori e li disperde, non è voluta dagli Dei, ma è opera del caso.

Veldeke spende una sessantina di versi

---

[1] bi hem was si dicke
end altoges gerne wäre,
wan dorch die merkäre.

Quest' ultimo verso non si legge nell' edizione di Ettmüller.

[2] weder hen = *litt.:* incontro a lui.

[3] swat sô et wäre
= *litt.:* qualunque cosa fosse.

[4] Beh. 1642-1658.

[5] langer dan si dochte get

nella descrizione del vestito, del cappello e dell' acconciatura di Didone, ci fa sapere che Enea, da compito cavaliere, aiutò la dama a salire in sella [1] e tenne il cavallo per la briglia, di che il cuore di Didone fu molto sodisfatto.

« Didone somigliava a Diana, dea dei bo-
» schi, [2] e Enea a Febo, dio molto potente. [3] »

Sopraggiunge a un tratto, sul mezzogiorno, la tempesta.

Enea e Didone, rimasti soli, cercano rifugio sotto un albero (non nella caverna, come in Virgilio).

« Allora il famoso eroe (*der mâre wîgant*)
» aiutò la signora a calare a terra. Allora do-
» veva accadere quel che da lungo tempo era
» cosa desiderata. Allora il nobile Enea accolse
» la signora sotto il proprio mantello. Egli la
» trovò ben fatta. [4] Egli la strinse (*begreip*) tra le
» braccia. Allora [illegible]nciò a infiammarsi tutto. [5]
» Allora ebbe desiderio virile; con ciò vinse; [6]

---

[1] he diente er, doe si op sat

[2] der godinnen van den wilde

[3] ein got vol hére
(Cfr. Virg., I. v. 498-504 e IV, 143-150).

[4] wale geskapen (mhd. e nhd. *geschaffen*) *he si vant.*

al sin vleisc end sin bloet
= *litt.:* tutta la sua carne e il suo sangue.

[6] dâ mede gewan he d'overen hant
= *litt.:* con ciò guadagnò la prevalenza.

» egli ebbe la donna in suo potere. Nessuno
» era vicino. Erano loro due soli.

» Il luogo era bellissimo. Amorevolmente
» egli la pregò che gli accordasse ciò che essa
» stessa bramava.

» Nondimeno essa rifiutò,[1] ed egli la pose
» a terra, come la signora (*frouwe*) Venere
» consigliava. Essa non potè difendersi. Egli
» fece il suo piacere, in guisa che ottenne vi-
» rilmente la benevolenza di lei (*her holde*). »[2]

Così si compie prosaicamente l'unione tra Didone e Enea, senza che alcuno degli Dei se ne dia per inteso, quell'unione che Virgilio accenna con quattro soli versi pieni di maestà e di sacro mistero.[3]

L'argomento in Virgilio si mantiene sempre all'altezza del poema eroico; in Veldeke s'abbassa spesso alla prosaica realtà della vita, e solo l'ingenuità del narratore salva qua e là il poeta.

Vi sono davvero in tutto quel che segue, dei tratti d'una ingenuità così graziosa e pri-

---

[1] iedoch sprac si dar weder
= *litt.:* nondimeno essa parlò contro.

[2] Beh. 1830-1855.

[3] speluncam Dido dux et Troianus eandem
deveniunt. prima et Tellus et pronuba Juno
dant signum: fulsere ignes et conscius æther
conubiis summoque ulularunt vertice nymphæ
(Virg., IV, 165-168).

mitiva, che obbligano a riconciliarsi col poeta, quand'anche abbassi la regina Didone al livello d'una semplice donnicciuola innamorata.

« La veste di Didone s'era bagnata; non-
» dimeno essa era molto più contenta, che se
» fosse rimasta a casa.[1] La pioggia essendo
» cessata, Enea l'aiutò a risalire in sella.[2] Di
» tutte le sue attenzioni, (*arbeide* litt. fatiche)
» lo ricompensò amabilmente la potente signora
» Didone.[3] »

Ecco Didone combattuta tra la gioia e il pentimento,[4] e il poeta si dà la pena di dirci il perchè di questi due sentimenti opposti:

« Vi dico perchè era contenta: perchè era
» guarita dalle ferite che la tormentavano men-
» tre le celava a Enea; ed era scontenta d'aver
» ceduto così presto alla volontà di lui per così
» piccola preghiera.[5] »

---

[1] iedoch was her vele bat (mhd. *baz;* nhd. *besser*)
dan sî dâ heime wâre bleven

= *litt.:* era a lei molto meglio che se...

[2] end hoef sî in dat gereide

= *litt.:* l'alzò nella bardatura, in sella.

[3] Beh. 1860-1874.

[4] Doe was frouwe Dîdô
beide rouwich ende frô

= *litt.:* allora fu la signora Didone ambedue (insieme) pentita e allegra.

[5] sînen willen gedede
dorch sô wênige bede. (*Bitte*).

Il poeta aggiunge a guisa di sentenza:

« Questa è la qualità genuina del vero
» amore. È ben noto che chi è ferito da amo-
» re, se deve guarire, dev'esserlo coll'aiuto di
» lui.[1] »

Didone, per rimediare « alla grave colpa
» che aveva commesso nel bosco, » poichè ormai
ne correva la voce « si fece manifestamente
» sposa e tenne grandi sponsali.[2] »

« Divenne audace e baldanzosa, e fece la
» volontà d'Enea palesemente e segretamente
» (*openbâre end stille*).[3] »

« Le fu indifferente (*onmâre*) quel che si
» diceva di lei....[4]

In Veldeke non si trova la bella descrizione della Fama, che è in Virgilio; la quale Benoist de S. More ha pure conservato; ma in

---

[1] Beh. 1875-1894.

[2] doe wart si openbâre brût
end macde grôte brûtlocht

(mhd. *hôchzît*, o anche *brûtlouft* da *laufen*, correre, perchè in origine era uso fare una corsa di cavalli o giostra intorno alla sposa).

Questo corrisponde al verso di Virgilio:

coniugium vocat, hoc prætexit nomine culpam
(Virg., IV, 172).

Invece in B. di S. More Didone non cerca menomamente di riabilitarsi; tutto le è indifferente, meno il suo amore. Vedi Behag. *Eneide, Einleitung*, CLVI.

[3] Beh. 1910-1918.

[4] Beh. 1948 e 49.

generale il poeta tedesco, assai più del francese, evita tutto quel che sa di mitologico e di soprannaturale.[1]

Così pure Veldeke non fa menzione di Mercurio che, nell' Eneide latina, scende dal cielo per esortare Enea alla partenza. Qui sono semplicemente gli Dei in genere, che gli mandano l' ordine di partire.[2]

Segretamente Enea dimanda consiglio ai suoi fidi vassalli, e occultamente dispone tutto per la partenza.

« La separazione gli riusciva dolorosa; nondimeno gli era forza partire; non poteva astenersene.[3] »

---

[1] Vedi Beh., *Einleitung*, CLIV.

[2] Assai più spesso che di singole divinità, Veldeke parla degli Dei come d'una unione di enti, avvicinandosi così al concetto cristiano di Dio. Dagli Dei (*van den goden*) Enea viene a sapere di dover partire per l'Italia e fondarvi un nuovo regno; quando si trova presso Didone, gli Dei gli mandano *un fortissimo annunzio* (*e'n vele starke mâre*) che debba abbandonare il paese; gli Dei, i più bassi e i più alti (*die nedersten end die hôsten*), vogliono che Enea, nell' inferno, apprenda la sua sorte dalla bocca del padre; egli stesso afferma sempre di fronte ai suoi nemici, d' esser venuto per ordine degli Dei (*in der gode gebot*); gli Dei hanno ordinato a re Latino di dare Lavinia in moglie a Enea; gli Dei Enea li chiama semplicemente suoi parenti (*sine mâge*). (Vedi Wörner, pag. 133 e 134).

[3] des enmochte he sich niet bewaren.

= *litt.:* non poteva preservarsene. (Beh. 1992-1994).

Didone viene a sapere del segreto disegno d'Enea, e in questo punto si manifesta grandissima la differenza tra l'eroina di Virgilio e quella di Veldeke.

In Virgilio Didone infuriata[1] si fa incontro ad Enea con aspre parole, alle quali tosto tengono dietro querele e preghiere di donna innamorata e timorosa della propria sorte avvenire.

La Didone tedesca si reca da Enea, gli siede accanto piangendo forte, e fra i due amanti si svolge il dialogo seguente:

« Vi torna forse a onore di volermi to-
» gliere la vita? — Dio me ne guardi! ri-
» sponde Enea. — Ohimè, voi v'accingete a
» farlo. — Volentieri lo impedirò.[2] — Pur
» troppo voi volete partire di nascosto, come
» un ladro. — Signora, è mio malgrado;[3] me
» ne duole. — Chi vi ci obbliga? — Gli Dei
» non permettono che io rimanga. — Voi ri-
» nunziate facilmente a me.[4] — Signora, non
» posso altrimenti.[5] »

---

[1] Sævit inops animi totamque incensa per urbem
bacchatur.....
(Vedi Virg., IV, 300-304).

[2] ich wele et gerne bewaren

[3] frouwe, dat enes mir niwet lief (mhd. *lieb*)
= *litt.:* signora, questo non mi è punto caro.

[4] ir getröstet ûen skiere mîn
= *litt.:* voi vi consolate presto di me.

[5] frouwe, ich enhâns neheinen rât
= *litt.:* signora, io non ho nessuna liberazione da ciò.

Acquistata così la certezza che Enea è irremovibile, Didone s' abbandona alla disperazione.

Enea la consola:

« Oh signora, smettete di piangere! Il vo-
» stro lamento mi è causa d' immenso dolore.
» Dio vi ricompensi di tutto il bene che mi
» avete fatto. Se dipendesse da me, non m' al-
» lontanerei mai da voi. Io non so se mai Dio [1]
» mi manderà in luogo, dove io trovi tale
» amica, quale ora debbo abbandonare. Non
» conobbi mai donna nella quale trovassi mag-
» giore amore e fedeltà. [2] Perciò, cara signora,
» è grave al mio cuore dovermi separare da
» voi. — Ma Didone: Perchè mi consolate così?
» Ciò non può giovarmi. Me infelice che vi
» vidi! Come mi viene in mente di esservi così
» affezionata, poichè ora volete abbandonarmi?
» Questo è gran misfatto. Non fu già per mio
» consiglio che fu distrutta Troia, dove sì gran

---

rat = consiglio, liberazione; *rât hân* (*haben*) = poter fare a meno. (Beh. 2015-2033).

[1] Qui il poeta parla addirittura di Dio (*got*) e non degli Dei (*gode*). (Vedi Nota 2 pag. 67).

[2] ich engewan noch nie
nеheines wîbes kondе (mhd. e nhd. *Kunde*)

= *litt.*: io non acquistai ancora mai contezza di nessuna donna.

» dolore mi fu destinato.[1] Odiate chi lo consi-
» gliò. Io non uccisi vostro padre. — Non voi,
» signora; Dio lo sa; fu la morte comune a tutti
» (*der gemeine dôt*) che lo tolse. Come dovre-
» ste voi aver consigliato ciò che fecero i Greci
» che distrussero Troia e sfogarono la loro ira?
» Voi non avete colpa di nulla. Nessuno vi fu
» mai così affezionato come io sono e fui. —
» Ohimè, nobile Enea, se questo fosse vero, si
» spargerebbe per il paese miglior novella di
» quella della mia morte.... — No, diss' egli,
» signora! per la grande fedeltà (*trouwe*) di cui
» m' avete dato prova! So bene quel che voi
» intendete. Guardate di non farlo. La vostra
» vita è ancora di molto pregio (*vele goet*). Voi
» siete ancora giovine (*ein jonc wîf*); non ab-
» bandonate la vita.[2] Sarebbe grave danno.
» Che io vi godetti (*genôt*) Dio vel rimuneri.... »

Didone oppone altre ragioni, nella speranza di trattenere l' amante; essa dice che gli

---

[1] dâ mir sô grôt ongemac
ane was behalden
= *litt.:* dove così grande male (incomodo) mi fu serbato.

Cfr. in Virg., IV, v. 425-427, i medesimi argomenti addotti da Didone alla sorella Anna.

[2] niet verlieset ûwern lîf (mhd. *lîb*)
= *litt.:* non perdete la vostra vita, la vostra persona, il vostro corpo.

Da *verliesen,* col cambio della *s* in *r*, l'odierno *verlieren;* la *s* s'è conservata in *lösen*, *los*, sciogliere, privo.

Dei, di cui egli ora afferma di dover seguire il consiglio, lo trattarono male sul mare; poi lo scongiura, per il suo bene, di non partire in quella stagione, « mentre il mare è spaventoso » e le onde salgono molto in alto. [1] »

Ma Enea risponde: « Signora, a che serve? » Dovessi anche perire,[2] non v' è mezzo. Se potessi resistere agli Dei, l' avrei fatto alle vostre prime parole. »

Ascoltando questa risposta, Didone cade svenuta. Enea la sorregge e, tornata in sè, [3] egli la consola coi medesimi argomenti poc' anzi addotti.

La risposta di Didone s' accosta finalmente a quella che si legge in Virgilio. Essa gli espone i pericoli che la circondano, ora che la sua vergogna è nota a quei principi limitrofi che invano la ricercarono sposa: « Aveste almeno avuto » da me un fanciullo! [4] Che Dio me lo avesse

---

[1] dat mere es freissam,
die onden gân vele hô

[2] al ensolde ich niemer genesen
= *litt.:* quand' anche non dovessi mai scampare.

[3] went her dat herte weder quam
= *litt.:* finchè il cuore le tornò.

[4] hedet ir doch ein kindelin
an mir gewonnen!
= *litt.:* aveste almen ottenuto da me un fanciullino.

Questo sentimento è espresso con molta maggior tenerezza nei versi di Virgilio;

saltem siqua mihi de te suscepta fuisset
ante fugam suboles, siquis mihi parvulus aula

» concesso, quando venni meno (*vergat*) al mio
» onore! Sarebbe tanto meglio per me. Pur-
» troppo non è così! Che il mio cuore mi ab-
» bia consigliato a prendervi così sconside-
» ratamente,[1] di questo io gli terrò sempre
» rigore.[2] »

Dopo aver sparso abbondanti lacrime, Didone, come in Virgilio, ricorre alle imprecazioni:

« Siete nato da draghi; non siete figlio
» di creature umane.[3] Avete perso la pietà
» (*barmecheit*); il vostro cuore è senza amore.
» La dea Venere non fu mai vostra madre. Io
» vi presi per mia sfortuna (*unheiles*), poichè
» così m'avete ingannata. Foste allevato tra
» lupi; non avete compassione di vedermi così
» tormentata e piangere così. Credo che il vo-
» stro cuore sia di pietra (*steinen*).[4] »

Non si può negare che la conversazione tra i due amanti non sia piena di naturalezza, d'ingenuità e di dolce mestizia, e che non stia

luderet Æneas, qui te tamen ore referret,
non equidem omnino capta ac deserta viderer
(Virg., IV, v. 327-330).

[1] domplîke (mhd. *dumplîche* o *tumpliche;* nhd. *dumm*) = scioccamente, ingenuamente.

[2] des moet ich hem iemer weser gram
= *litt.*: di questa debbo sempre essergli adirato.

[3] lûde; mhd. *liute;* nhd. *Leute*, gente.

[4] Beh. 2105-2230.

molto bene in bocca d'un cavaliere e d'una castellana del medio evo; ma non vi si cerchi il forsennato amore di Didone e l'energica resistenza di Enea, come ci sono raffigurati dai versi irruenti del poeta latino.

I troiani partono. Didone li vede sciogliere le vele, e cade di nuovo in svenimento.

È l'istante in cui, nell'Eneide latina, la sventurata amante tenta un ultimo passo presso Enea per mezzo della sorella Anna, e l'altera donna, vinta dalla dura realtà, s'umilia e ricorre alle preghiere. [1]

Tornate vane le suppliche, allora soltanto, e spinta da insoliti prodigi, non accennati in Veldeke, Didone, nel poema di Virgilio, si ferma sull'idea del suicidio, e ricorre all'astuzia per allontanare la sorella.

In Veldeke, Didone, appena vede i troiani allestire le navi, manda subito Anna in cerca della maga « con molto cattiva astuzia. » [2]

È interessante confrontare nei due poemi la descrizione dei prodigi che opera la maga.

« V'è nella città (così Didone in Veldeke)

---

[1] tempus inane peto, requiem spatiumque furori,
dum mea me victam doceat fortuna dolere.
extremam hanc oro veniam (miserere sororis),
quam mihi cum dederit, cumulata morte, remittam.
(Virg., IV, 433-436).

[2] met vel argen liste.

» una donna che è grande incantatrice,[1] sì che
» nessuno mai vide l'eguale.... Essa s'intende
» molto d'amore e di medicina.[2] Ha studiato
» la filosofia.[3]

» È ben dotta; non vi fu mai donna più
» sapiente. Essa conosce tutte le virtù dei pia-
» neti.[4] Assomiglia ai profeti.... Vede nelle
» stelle quel che deve accadere a ogni persona,
» e può operare molti prodigi, e, appena lo vo-
» glia, fa scomparire l'amore.... Essa toglie al
» sole il suo splendore.[5] »

Nell'Eneide latina la maga abita all'ultimo confine dell'Etiopia, ai piedi del monte Atlante, e fu già custode dell'orto delle Esperidi. Quanto ai prodigi:

> haec se carminibus promittit solvere mentes
> quas velit, ast aliis duras inmittere curas,
> sistere aquam fluviis et vertere sidera retro;
> nocturnosque movet manis: mugire videbis
> sub pedibus terram et descendere montibus ornos.[6]

Si vede da questi versi che la maga virgi-

---

[1] die starke touvern kan
= *litt.:* che sa fortemente esercitare magia.

[2] arzedîe, mhd. *erzenîe,* nhd. *Arznei,* medicina.

[3] sî hât in philosophîe
heren flît gekêret.
= *litt.:* essa ha rivolto il suo zelo alla filosofia.

[4] sî weit alle die art
van den plânêten.

[5] Beh. 2264-2285.

[6] Virg., IV, 487-491.

liana non sa di medicina, di filosofia e d'astrologia, come quella di Veldeke.

Di Enea Veldeke non fa più parola, mentre Virgilio ci accenna in più luoghi la sua ferma risoluzione, la sua, per dir così, cieca e fatale rassegnazione ai voleri divini.[1]

Veldeke, dopo aver narrato il suicidio di Didone, dice soltanto:

« Allora l'eroe era partito con la sua
» gente, lontano sull'alto mare. La separazione
» gli fu molto dolorosa. Nè ancora sapeva che
» il nemico avesse consigliato alla donna di
» uccidersi.[2] Egli era però triste assai insieme
» col suo seguito (*ingesinde*).[3] »

---

[1] multa gemens magnoque animum labefactus amore,
iussa tamen divom exsequitur classemque revisit.
(Virg., IV, v. 395 e 396).
fata obstant placidasque viri deus obstruit auris.
(Virg., IV, v. 440).
mens immota manet; lacrimæ volvuntur inanes.
(Virg., IV, v. 449).
Æneas celsa in puppi, iam certus eundi,
carpebat somnos rebus iam rite paratis.
(Virg., v. 554 e 555).

[2] dat der vîant dat geriet
der frouwen, dat sî sich erslœch.

Si osservi questo concetto cristiano del diavolo, contenuto nella parola *vîant* (nemico).

« Il modo di vedere cristiano del poeta si manifesta
» spesso involontariamente, per es. quando dice che il
» suicidio di Didone avvenne per ispirazione dello spi-
» rito maligno. » (Wörner, pag. 133).

[3] Beh. 2529-2537.

Torniamo a Didone.

» Io debbo fare un sacrifizio al Dio d'amore
» e alla Dea Venere, affinchè essa mi faccia grazia. [1] »

Così in Veldeke Didone alla sorella Anna, ed essa prepara un gran fuoco, dentro il quale getta tutti i doni ricevuti da Enea e anche « la coperta del letto sul quale giacquero ed
» attesero ai loro amori, essa ed il nobile Enea.[2] »

Poi essa manda Anna per la maga, e, rimasta sola, chiude l'uscio, getta sul rogo il corno e il fodero della spada d'Enea « la quale valeva parecchie libbre d'oro [3] » e tristamente dice:

« Ohimè, nobile Enea! come ero forte
» quando vi vidi per la prima volta! Quanto
» debbo rimpiangere d'avervi visto! Come devo
» portar la pena di avervi conosciuto in que-
» sto paese! Non voglio rimproverarvelo, poi-
» chè non ne avete colpa. Voi mi foste ben
» caro (*holt*)! Io v'amai fuor di modo. Ora
» m'avete abbandonata molto mesta (*vele onfrô*)

---

[1] Beh. 2312-2315.

[2] end ouch dat beddegewant,
dâ sî op lâgen
end herre minnen plâgen
sî end der hêre Ênêas.
(Beh. 2328-2331).
(Cfr. Virg., IV, v. 494-498).

[3] dat was meneges pondes wert.

» nella mia casa. Vostra madre Venere e vo-
» stro fratello Cupidone mi hanno molto con-
» tristata; mi hanno tolto il cuore, sicchè più
» non mi reggono i miei pensieri.[1]

» Ohimè, duro (*onsachte*) amore, come m'hai
» ridotto! Non posso con la mia bocca dire
» quel che sento.[2]

» Ohimè, onore e beni; delizia e sapienza;
» potenza e ricchezza, di cui tutto ebbi parte!
» È grande sciagura, che io così debba finire
» a mia sfortuna (*missewende*) e con così grave
» danno. Io sono oppressa da troppo grave
» peso.[3] Il mio male è tale che io non posso
» star ferma (*gestân*), nè camminare, nè giacere,
» nè sedere. Muoio dall' arsura (*hitten*), eppure
» sono tormentata dal freddo. Io non so quale
» sia questa forza. M' è stato propinato un or-
» ribile veleno.[4] Così non posso più vivere. »

Di nuovo disse in tuono compassionevole la potente Didone:

---

[1] dat mir enmogen niet gefromen
alle mîne sinne.
= *litt.:* che non possono giovarmi tutti i miei pensieri

[2] niet geseggen mînen moet.
= *litt.:* non dire il mio animo.

[3] Ich bin t' onsachte overladen.
= *litt.:* io sono troppo ruvidamente sovraccaricata.

[4] Mir is freislîke vergeven.
vergeven mhd. *vergeben* nhd. *vergiften* avvelenare. Qui Didone allude a qualche filtro amoroso.

« Come sono disgraziata![1]

» Ohimè, che dovette toccarmi in sorte di
» ardere così internamente (*enbinnen*)! Ohimè,
» quest'amore! È immenso. Col suo ardore mi
» brucia in questo modo. Si dirà sempre cose
» straordinarie (*wonder*) di me. Io debbo tra-
» figgere questo cuore che mi tradì. Perchè
» non mi uccisi appena cominciai a penare, e
» presi così scioccamente quel forestiero che
» non venne qui per causa mia (*dorch mich*).
» Se mi fossi uccisa prima, non occorrerebbe
» che mi compiangesse alcuno dei miei amici.
» Sarebbero egualmente divisi il mio danno e
» la mia vergogna.[2]

» Ora pel paese è manifesta la mia colpa,
» e anche deve palesarsi grandissimo il mio
» danno, perchè io non voglio rimanere in vita. »

» Com'ebbe detto queste parole, si passò
» il cuore con la spada. Quantunque fosse sag-
» gia, essa fu allora molto insensata d'aver
» scelto così di morire. Ciò provenne da de-
» menza. Fu forsennato amore che ve la
» spinse.

» Così trafitta, saltò e cadde nella vampa
» (*glœt*).

---

[1] wie ovele mîn dinc vert!
= *litt.:* come va male la mia cosa!

[2] sô wâr gedeilet entwei
mîn skade end mîn skande (nhd. *Schande*).

» Allora si dissecò [1] il sangue che scor-
» reva dalle ferite, poichè il fuoco era grande.
» Subito arsero la sua acconciatura e la veste.[2]
» Il suo corpo dovette struggersi e ardere il
» suo cuore.

» Essendo così vicina a morte, essa disse:

» Nobile Enea, voi nasceste per mia sven-
» tura, poichè per causa vostra ho perduto
» così miseramente la vita. La colpa voglio
» perdonarvela: non posso serbarvi rancore.[3] »

Il poeta ci fa sapere ancora che le ceneri di Didone furono raccolte in un vaso d'oro, e qui, con grande semplicità, in tre soli versi, egli esprime il concetto cristiano della nullità della vita di fronte alla morte: « Allora essa
» era diventata piccola, eppure era grande
» prima che fosse offesa dall' amore.[4] »

Il vaso fu collocato dentro una bara fatta « d'una pietra preziosa verde come l'erba,[5] » sulla quale in lettere d'oro fu scritto:

« Qui giace l' illustre e potente signora

---

1 Dorde; mhd. *dorrete;* nhd. *dürre werden, verdorren*, disseccarsi.

2 Her gebende end her gewant.

3 Beh. 2355-2447.

4 doe was sî worden kleine,
doch si dâ bevoren wâre grôt,
ô sî der minnen missenôt.

5 ein prasem groene alse ein gras.

Didone, che per amore si tolse così miseramente la vita. »[1]

Il monologo di Didone prima di morire, nell' *Eneide* tedesca, è dunque soavemente melanconico; è di donna profondamente afflitta, ma rassegnata e disposta a perdonare al suo infedele amante pel quale nutre sempre amore.

In Virgilio il medesimo monologo è pieno d'ira[2] e di disprezzo,[3] sì che la donna, quasi lo sdegno le crescesse forza a indovinare il futuro, giunge nelle sue imprecazioni, fino a vaticinare le vicende cui anderà incontro Enea in Italia, e perfino la guerra d'Annibale contro i Romani.[4]

E Virgilio ci mostra Didone palpitante e resa feroce dal crudele proposito d'uccidersi,

---

[1] Beh. 2492-2528.

[2] non potui abreptum divellere corpus et undis
spargere, non socios, non ipsum absumere ferro
Ascanium patriisque epulandum ponere mensis?
(Virg., IV, v. 600-602).

Qui l'ira spinge Didone fino a concepire disegni orribilmente crudeli.

[3] ...en dextra fidesque!
quem secum patrios aiunt portare penates,
quem subiisse umeris confectum aetate parentem!
(Virg., IV, v. 597-599).

[4] exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor,
qui face Dardanios ferroque sequare colonos,
nunc, olim, quocumque dabunt se tempore vires.
(Virg., IV, v. 625-627).

Si confronti tutto il monologo di Didone in Virgilio da 583-629.

che irrompe nelle stanze più segrete della reggia, trae fuori la spada di Enea, e si ferma alcun poco a guardare piangendo le spoglie frigie ed il letto. Ora soltanto escono dal suo labbro parole teneramente melanconiche.[1] Ma subito torna consapevole di sè stessa e della sua dignità regale, e brevemente rammemora la sua vita, le gesta compiute; poi, addentando furiosamente il letto, e smaniando ancor di vendetta, si getta sulla spada e muore.

Veldeke fa ancora pronunziare a Didone trafitta parole di perdono; nell' *Eneide* latina, con molto maggior verità ed efficacia, essa muore tra le braccia d' Anna, torcendosi negli spasimi dell' agonia, senza proferir parola.

Non è dunque chi non veda, come la Didone tedesca sia assolutamente diversa da quella che avrebbe dovuto servirle di modello, e come, specialmente nella tragica fine, il poeta tedesco rimanga infinitamente al di sotto del poeta latino.

La Didone di Virgilio è sempre regina, sempre conscia di sè stessa e della sua dignità, anche in mezzo ai delirî dell' amore; è irritata, è fremente; è in pena più della dignità ma-

---

[1] dulces exuviæ, dum fata deusque sinebat,
accipite hanc animam meque his exsolvite curis.
(Virg., IV. v, 651 e 52).

nomessa che dell' amore deluso, e muore da eroina, imprecando e gridando vendetta.

La Didone di Veldeke è donna, schiava d' amore, melanconicamente vaneggiante nei suoi lunghi monologhi e nei colloqui segreti con la sorella. Immemore della dignità regale, s' uccide perchè, abbandonata, non può più sopportare il peso della vita.

Si noti che Didone, come Virgilio ce la raffigura, è forse la prima donna sentimentale dell' antichità, di un' epoca in cui il suicidio per amore doveva sembrare cosa eccezionale. Eppure, tutto che sentimentale, non lo era ancora abbastanza per il poeta tedesco, e bisognò che la foggiasse a modo suo e secondo il gusto dei suoi lettori.

A questo punto si presenta una domanda: Didone che s' uccide per amore, Enea che abbandona la sua bella, sono forse personaggi che corrispondessero all' ideale cavalleresco? No certo. Non erano questi gli esempi che potessero soddisfare a quel culto della donna, che era in fiore nel medio evo.

La donna, nell' età di mezzo, la castellana, era il centro immobile intorno a cui si volgeva il circolo delle imprese cavalleresche. Agli uomini spettavano le avventure, le gesta, i pericoli; le donne non dovevano essere altro che

spettatrici, e dare a tempo e luogo la ricompensa.

Brunilde che, la prima notte delle sue nozze con re Guntero, per indomito sentimento di verginità, lega con la sua cintura lo sposo, e lo sospende a un chiodo nella stanza nuziale;[1] Crimilde che, per vendicare la morte di Sigfredo, suo marito, invita a banchetto tutti i suoi e li fa trucidare; ecco figure di donne che appartengono al ciclo delle leggende eroiche tedesche, dove ancora gli elementi pagani e i cristiani si trovavano stranamente accozzati; ma nei poemi cavallereschi, ove ogni elemento pagano è sparito, Brunilde e Crimilde sarebbero personaggi impossibili.

La donna qui non è più che una sensitiva che, dietro le finestre del suo castello, sogna d'amore, mentre lì fuori i cavalieri volteggiano nei tornei per farle onore, o corrono il mondo per compiere azioni eroiche onde meritare l'amore di lei.

Non rappresentavano dunque nè Didone, nè Enea, in questo punto del poema, l'ideale

---

[1] Die vüeze unde ouch die hende si im zesamne bant.
sie truog in zeime nagele und hieng in an die want.
(*Nibelungenlied*, 10 Abenteuer, 588).
= *litt.*: i piedi e anche le mani essa gli legò insieme, lo portò a un chiodo e lo appese alla parete.

della donna e del cavaliere; ma Veldeke dovette accontentarsene, e ne fece quel che potè, riserbandosi poi di rappresentare, come vedremo proseguendo l'analisi della sua *Eneide*, in Lavinia la vera castellana, e in Enea, innamorato di Lavinia, il vero cavaliere errante.

VI

In modo assai diverso ci viene raffigurato l'inferno da Virgilio e da Dante, e di Veldeke può dirsi che egli tenga un po' dall' uno e un po' dall' altro; dal primo per esserselo proposto a modello, dal secondo per la fede cristiana che ebbero comune ambedue.

Per Virgilio l'inferno, il regno di Plutone, non è che il regno dei morti, ovvero dei simulacri, delle ombre dei morti, il convegno delle anime e nulla più; non vi si parla ancora di premi e di pene, e solo una parte di esso, il Tartaro, è luogo di punizione e di eterna dannazione. [1]

Per Dante tutto l'inferno è luogo di eterna

---

[1] Vedi l'*Eneide* di Virgilio commentata da Remigio Sabbadini, vol. II. Introduzione, pag. XVI-XXIV.

punizione, salvo una piccolissima parte, il Limbo, in cui è una continuazione della vita oltre tomba, quale fu prima della morte, accostandosi egli così, ma per questo lato soltanto, al concetto virgiliano dell'inferno.[1]

Veldeke separa, come Virgilio, il regno dei morti dal Tartaro, ma poi introduce delle pene anche in quello,[2] e di Plutone, che, nell'*Eneide* latina, non è che re del mondo sotterraneo (come il fratello Nettuno è re del mare e il fratello Giove re del cielo), fa un giudice delle anime,[3] come Minos e Radamante.

Il concetto dell'espiazione e della purificazione, su cui s'impernia tutto il Purgatorio di Dante, è introdotto da Virgilio nel mondo sotterraneo, conseguentemente alla dottrina della trasmigrazione delle anime, in quella parte dell'Elisio dove sono i lieti campi (*laeta arva*), per quelle anime che dovranno occupare i corpi dei futuri eroi romani.[4]

---

[1] « Concetto poco ascetico e poco ortodosso; ma Dio si fa poeta con Dante e gli fabbrica un Eliso pagano, un Panteon d'uomini illustri. » (De Sanctis: *Storia della letteratura italiana*, vol. 1, pag. 191).

[2] Vedi Beh. 2950-2970 e cfr. Virg., VI, v. 305-330, ove non si discorre di vera pena, ma solo di affannosa aspettazione delle anime.

[3] des gerichtes pleget Plûtô

= *litt.:* della giustizia prende cura Plutone. (Vedi Beh. 2928-2932).

[4] Vedi *Eneide* di Virgilio commentata da Rem. Sab-

Così in Virgilio la dottrina filosofica o religiosa serviva di sostegno e di veicolo alla gloria nazionale, il che non avviene mai in Dante, pel quale la fede sta per sè stessa, al di sopra della gloria mondana, e non si fa mai strumento di questa.

Di questa dottrina della trasmigrazione delle anime, Veldeke, coerentemente alle sue credenze cristiane, non fa parola, sicchè nell'Elisio egli non distingue, come fa Virgilio, tra anime buone e anime elette, e non accenna minimamente ai lieti campi, nè al concetto di espiazione. Anzi è curioso osservare come il poeta, che vedremo così prolisso nel descrivere le orride figure infernali, ci dipinga con poche parole la lieta immagine dell'Elisio, sicchè pare quasi rifugga dal raffigurare sotterra il regno dei beati, anzichè negli spazi celesti, laddove Virgilio, con soavissimi versi, ci presenta un ameno paesaggio che serve di cornice e di sfondo ai giochi e ai canti degli eroi, dei poeti e dei grandi benefattori dell'umanità.

« Allora (così narra Veldeke) essi vennero

---

badini, vol. II, pag. XII-XVI e XXII, ov'è spiegato il concetto virgiliano d'espiazione e di purificazione. (Vedi anche nota al v. 743 del sesto libro).

» a un luogo che era molto bello. Là il nobile
» Enea trovò suo padre, il vecchio e saggio
» Anchise. L'eroe ne ebbe gran piacere. Il
» luogo dove lo trovò e dove anche lo lasciò,
» io vi dico come si chiamava: I campi Elisi
» (*Elîsie gevilde*). Là il generoso (*milde*) eroe
» trovò bellezze di più specie, che nessuno sa-
» prebbe giustamente stimare (*gachten*).[1] »

È tuttavia notevole come tanto Virgilio quanto Veldeke accennino, nei loro poemi, ad una espiazione a così dire preventiva, cui vanno soggette certe anime, prima di essere ammesse nella navicella di Caronte e tragittate nell'inferno.

Nel poema tedesco Enea e la Sibilla, appena penetrati nella valle infernale, scorgono gente innumerevole che piangeva, correva e gridava.

Uomini e donne, nudi affatto, correvano dentro un'oscura foresta, lungo un fiume infocato. Li affliggeva asprissimo gelo, ed erano esposti continuamente ai morsi di draghi, leoni e leopardi, nè i miseri potevano morire per

---

[1] Vedi Beh. 3576-3588. Cfr. Virg., VI, 637-665 e 679-709.

« Un Elisio sotterra male si confaceva col concetto « cristiano del cielo. » (Wörner, pag. 133).

nessuna forza,[1] poichè erano già morti nel mondo. Eterna notte li circondava.[2]

Erano le anime di coloro « cui era stata » tolta la vita per colpe commesse,[3] » le quali, pervenute sulla riva d'Acheronte già da parecchi anni, dovevano aspettare tra quei tormenti, finchè piacesse al padrone (*meister*) di traghettarle con la sua navicella.[4]

Nel poema latino le anime trattenute per un certo spazio di tempo di qua dal fiume infernale,[5] sono quelle degli insepolti (*inhumata turba*), non ammesse al guado, finchè i corpi sulla terra non abbiano ricevuto sepoltura, e

---

[1] dorch neheinre slachte nôt

= *litt.:* per nessuna sorta di forza.

Cfr. in Dante:

Questi non hanno speranza di morte
(*Inf.*, c. III. v. 46).

[2] Cfr. in Dante:

Quivi sospiri, pianti ed alti guai
Risonavan per *l'aer senza stelle*
(*Inf.*, c. III, v. 22 e 23).
.... in quell'*aria senza tempo tinta*
(*Inf.*, c. III, v. 29).

[3] den dat leven was benomen
van her selves skulden

= *litt.:* cui la vita era (stata) tolta per loro propria colpa.

[4] Vedi Beh. 2941-2990.

[5] Acheronte in Virgilio e in Dante, falsamente Flegetonte (*Flêgetôn*) in Veldeke, il quale nomina poi con egual nome il vero Flegetonte, cioè il fiume che circonda il Tartaro.

condannate a volare per cento anni intorno alle sponde del fiume.[1]

Questa pena o espiazione, come si voglia chiamarla, trova in Virgilio la sua ragione d'essere nella credenza dei pagani, che la persona umana continuasse la sua vita nel sepolcro, e che questo fosse veramente il luogo di riposo dell'estinto, per cui l'ombra dell'insepolto non aveva pace, finchè i pietosi parenti non l'avessero chiusa nel sepolcro, vicino al corpo.[2]

Siffatta credenza lasciava sussistere un continuato commercio tra i vivi e i morti, il quale è pure nella dottrina della chiesa cattolica in riguardo all'efficacia delle preghiere dei vivi sulla sorte delle anime purganti. Se non che qui, nel Purgatorio, l'espiazione è a suo luogo, mentre non può esserne discorso nell'Inferno, dove non è cambiamento di condizione, ma eterno persistere nel medesimo stato.

Ma vedi qui differenza di concetto tra paganesimo e cristianesimo.

Per il primo nel mondo dei morti può esservi pena, o per lo meno indugio nel giungere

---

[1] Vedi Virg., VI, v. 305-332.

[2] Vedi nell'*Eneide* di Virgilio commentata da Rem. Sabbadini, l'interessante capitolo intitolato: *Il culto dei morti*, vol. II, pag. XVI-XVIII.

al proprio destino, per un fatto estraneo alla volontà, come il morire insepolto, e può esservi espiazione per mezzo di un semplice atto compiuto da altri; per il secondo non può darsi pena dove non è colpa, [1] e questa deve essere espiata da quegli stesso che l'ha commessa, e solo in parte può essere sollecitata l'espiazione, non però da un semplice atto di un terzo, come sarebbe la sepoltura, ma dall'efficacia della preghiera, ossia dell'intenzione con cui quell'atto si compie. [2]

E in fatti Veldeke, attenendosi a questo

---

[1] Dante, ponendo nel Limbo i non battezzati, non va, come parrebbe, contro questa asserzione, poichè ivi non è pena, ma solo *duol senza martiri:*

> Per tai difetti, e non per altro rio,
> Semo perduti, e sol di tanto offesi,
> Che senza speme vivemo in disio.
> (*Inf.*, c. IV, v. 40-43).

> Luogo è laggiù non tristo da martiri,
> Ma di tenebre solo, ove i lamenti
> Non suonan come guai, ma son sospiri.
> (*Purg.*, c. VII, v. 28-30).

Cfr. anche *Inf.*, c. II, v. 52; IV, 45; IX, 18.

[2] Sant'Agostino dice: « Fu errore dei pagani che al morto la sepoltura giovi, acciocchè l'anima di lui abbia pace. Ma che la sepoltura in sagrato giovi al morto non diviene dall'opera in sè, sibbene dall'animo dell'operante in quanto o il defunto o altri disponendo la sepoltura in luogo sacro, la commette al patrocinio o alla speciale preghiera di quelli che servono al sacro luogo, che pei quivi sepolti orano in più special modo e più di frequente... (Vedi Tommaseo, nel commento al canto III del *Purgatorio*).

concetto, invece delle anime degli insepolti, pose nel vestibolo dell'inferno quelle dei condannati a morte; ma fu poi illogico in questo: che introdusse un'idea di espiazione o di pena preventiva, là dove, secondo le idee cristiane, non può esservi altro che pena eterna. Mi pare che in questo punto egli si trovasse in lotta tra la sua fede e il suo modello, e che la contradizione provenga dall'aver voluto adattarsi all'una e all'altro.

Dante invece, seguendo le credenze della chiesa, non parla di espiazione altro che nel Purgatorio; ma qui pone in effetto qualchecosa di somigliante a quello che si legge in Virgilio e in Veldeke, cioè un tempo di aspettazione per le anime alla foce del Tevere, secondo piace all'angelo destinato a trasportarle nella navicella, [1] e anche una espiazione pre-

---

[1] Ed egli a me: Nessun m'è fatto oltraggio,
Se quei, che leva e quando e cui gli piace,
Più volte m'ha negato esto passaggio;
(*Purg.*, c. II, v. 94-96).

Così risponde Casella alla domanda di Dante:

....ma a te come tant'ora è tolta?

Brunone Bianchi, nel suo commento alla *Divina Commedia*, fa la seguente osservazione a questo verso:

« Non occorrerà che io avverta che tutto ciò è una
» invenzione poetica fuori della credenza cattolica, che
» non ritarda punto alle anime dei morti il luogo da esse
» meritato; e la finzione è tolta dalla mitologia, da cui si
» ammette che le anime siano più o meno trattenute sullo
» Stige prima di essere tragittate all'altra ripa... »

ventiva per coloro che morirono in contumacia di Santa Chiesa, [1] e di più un Antipurgatorio dove sono trattenute, finchè siano ammesse all' espiazione, quattro sorte d' anime negligenti; mentre, nel vestibolo dell' inferno, come in sede fissa dalla quale non potranno mai escire, poichè respinti sì dal cielo che dall' inferno, egli pone, con concetto originalissimo, gli ignavi, quei *che visser senza infamia e senza lodo*, e li mescola con *quel cattivo coro* degli angeli che non furono ribelli a Dio nè fedeli. [2]

Nel poeta latino e nel tedesco pare che prevalga, in questo punto, un pio concetto d' espiazione, [3] mentre nell' italiano, in siffatto

---

[1] Vero è, che quale in contumacia muore
Di Santa Chiesa, ancor che alfin si penta,
Star li convien da questa ripa in fuore
Per ogni tempo, ch' egli è stato, trenta,
In sua presunzion, se tal decreto
Più corto per buon prieghi non diventa.
(*Purg.*, c. III, v. 136-141).

Vedi su questa concordanza tra Dante e Virgilio il capitolo intitolato: ***Manfredi - Il perdono di Dio***, nel commento del Tommaseo al Canto III del ***Purgatorio.***

[2] Dante *Inf.*, c. III, v. 34-42.

[3] Credo opportuno porre qui in confronto i versi delle due Eneidi, ov'è espresso questo concetto d'una espiazione necessaria per essere quelle anime ammesse nei regni infernali.

haec omnis, quam cernis, inops inhumataque turbast;
portitor ille Charon; hi, quos vehit unda, sepulti.
nec ripas datur horrendas et rauca fluenta
transportare prius, quam sedibus ossa quierunt.

giudizio, è da vedersi piuttosto l'uomo d'azione, ed anche, come osserva Tommaseo, l'uomo di parte. [1]

In altri punti Dante si mantiene più fedele a Virgilio di quel che faccia Veldeke, e credo utile accennarli, poichè mi sembra che

---

centum errant annos volitantque haec litora circum;
tum demum admissi stagna exoptata revisunt.
(Virg., *Eneide*, VI, v. 325-330).

Sibille die alde — segede hem balde, — dat et sêlen wâren, — die vor menegen jâren — somige wâren dare komen, — den dat leven was benomen — van her selves skulden — end dâ dolen solden — nôt ende arbeit, — went es den meister dochte tid, — dat man sî fûrde over die floet. (Beh, 2977-2987).

= *litt.:* La vecchia Sibilla — gli disse subito — che erano anime — le quali da parecchi anni — erano venute lì in gran numero — cui la vita era (stata) tolta — per loro propria colpa — e che dovevano soffrire là — pena e dolore — finchè al maestro paresse tempo — che si tragittassero di là dal fiume.

die he dâ over fûret — end in dat skep lâtet gân — die hân herboete gedân, — die hen hie gesat was. — dat merke, frûnt Ênêas. — die ander, die'r dâ weder slêt — end in dat skep niet ontlêt — end sô freislike ane siet, — die enhân sô vele geboetet niet, — dat si noch over moeten, — ê sì noch bat geboeten. (Beh. 3038-3048).

= *litt.:* quelli che egli (Caronte) traghetta — o lascia entrare nella barca — hanno fatto la loro penitenza — che era loro imposta in questo luogo. — Ascolta bene, amico Enea. — Gli altri che egli respinge — e non accoglie nella barca — e guarda così bieco — non hanno espiato tanto — che debbano passare di là — prima di aver espiato meglio.

In questi ultimi versi è chiaramente espresso il concetto di penitenza e di espiazione (boete, nhd. *Büsze*).

[1] Vedi Tommaseo, commento al canto III dell' *Inferno*.

da tale confronto possa apparire come paganesimo e cristianesimo non abbiamo, circa l'espiazione delle colpe e la distinzione tra anime prave e anime elette, astraendo sempre naturalmente dalla dottrina esclusivamente pagana dell'anima universale e della trasmigrazione delle anime, concetti troppo dissimili, nè si capisce perchè Veldeke se ne sia allontanato senza esservi obbligato da ragioni nè estetiche nè teologiche.

E prima di tutto, noi vediamo che Virgilio e Dante assegnano via diversa alle anime buone e alle malvagie per recarsi al luogo che è loro destinato.

Nell' *Eneide* latina le anime che abitano nei lieti campi (le sole che espiino e si purifichino, per cui quella parte dei campi Elisi viene ad essere un riscontro del Purgatorio) non passano per l'inferno per giungere all'Elisio, ma tengono altra via, e la loro espiazione ha luogo fuori dell'inferno.[1]

Nella *Divina Commedia* le sole anime mal-

---

[1] ....aliae panduntur inanes
suspensae ad ventos, aliis sub gurgite vasto
infectum eluitur scelus aut exuritur igni:
(Virg., VI, v. 740-742).

(Vedi commento all'*Eneide* di Remigio Sabbadini, vol. II, pag. xv e nota ai versi citati).

vage vanno in riva all'Acheronte,[1] e quelle che debbono espiare e purificarsi si radunano alle foci del Tevere.[2]

Nell' *Eneide* tedesca invece tutte le anime passano l'Acheronte e vanno nei regni infernali, nè v' ha, nemmeno nell'Elisio, alcun riscontro a un Purgatorio:

« Questo è l' ingresso dell'inferno. Tutti
» coloro che nacquero da uomo e da donna,
» tanto gli umili quanto i potenti, appena
» sulla terra escono di vita, devono tutti egual-
» mente entrare in questa buca. Nessuno può
» schermirsene. Così è fin dal principio.[3] »

Differenza notevole troviamo riguardo al fiume Lete che deve scorrere, ragionevolmente, al termine dello spazio destinato alla espiazione, e così è in fatti per Virgilio e per Dante, ma non già per Veldeke.

Nell' *Eneide* latina le anime dei lieti campi, dopo un soggiorno di mille anni in quei beati luoghi, bevono delle acque del Lete per rien-

[1] Quinci non passa mai anima buona:
(*Inf.*, c. III, v. 127).
Disse: Per altre vie, per altri porti
Verrai a piaggia, non qui: per passare,
Più lieve legno convien che ti porti.
(*Inf.*, c. III. v. 91-93).

[2] Perocchè sempre quivi si raccoglie,
Qual verso d' Acheronte non si cala.
(*Purg.*, c. II, v. 104 e 105).

[3] Beh. 2917-2927.

trare, privi d'ogni ricordo della vita passata, nell'esistenza mondana.[1]

Nella *Divina Commedia* il Lete si trova al sommo della montagna del Purgatorio, nel Paradiso terrestre, e le anime che hanno espiato bevono dell'acqua di questo fiume e di quella dell'Eunoè per passare dal Purgatorio al Paradiso.[2]

Così, nell'un poeta e nell'altro, è logico l'oblio della vita passata, attinto alle onde del Lete, sia per passare a nuova vita terrestre, sia per godere della perfetta beatitudine in cielo.

Al contrario, nell'*Eneide* tedesca, le anime, appena varcato l'Acheronte, corrono a bere nel Lete (*oblîviô*) che si trova dunque sul limitare dell'inferno,[3] il che non è logico nè dal

---

[1] tum pater Anchises: animæ, quibus altera fato
corpora debentur, Lethæi ad fluminis undam
securos latices et longa oblivia potant.
(Virg., VI, v. 713-715).
has omnis, ubi mille rotam volvere per annos,
Lethaeum ad fluvium deus evocat agmine magno,
scilicet inmemores supera ut convexa revisant
rursus et incipiant in corpora velle reverti.
(Virg., VI, v. 748-751).

[2] Vedi Dante, *Purg.*, c. XXVIII, XXIX e XXXI.

[3] Do gesach aver Êneâs, — dat hem seltsaue was — he gesach die sêlen met den skaren — die dar over wârn gevaren, — doe si dat lant geviengen, — dat si t'einen polen giengen — end dronken alle dar tœ. — Sibillen frâgde he dœ — dorch welike dinc si dâden dat. — sî sprac: « ich sege dir ombe wat: — et heitet obliviô — end es geskapen alsô: — sô sî dâ gedrinken, — so enkonnen sî gedenken — weder

punto di vista pagano, per cui la vita dell'anima nei regni sotterranei è *continuazione* della vita terrestre, nè dal punto di vista cristiano per cui l'anima nell'inferno è punita per le colpe commesse che deve aver sempre presenti. Perchè dunque collocare il fiume dell' oblio in un luogo dove, nè nell' un caso nè nell' altro, è lecito dimenticare?

Bella, nel poema latino e nell' italiano, è l' impazienza e la fretta di essere tragittate, di cui danno segno le anime addensate sulla riviera d'Acheronte,[1] il che nel primo si spiega naturalmente, per essere il regno sotterraneo, nelle sue origini, il convegno delle anime

---

grot noch kleine, — der dinge neheine, — der hen geskiet was dâ bevoren: — die gedanke hân sî verloren... (Beh. 3149-316).

= *litt.:* Allora Enea vide — cosa che gli parve strana: — egli vide le schiere delle anime — che erano passate di là, — appena toccato terra — correre a una fonte e bere tutti da quella. — Egli domandò alla Sibilla — per qual motivo facessero questo. — Essa disse: io ti dirò il perchè: — (quella fonte) si chiama oblio — ed è così fatta: — appena essi ne bevono — non possono più ricordarsi — nè grandi, nè piccoli — di nessuna cosa — che dianzi loro accadde: — essi hanno perduto i pensieri (la memoria).

[1] stabant orantes primi transmittere cursum
tendebantque manus ripæ ulterioris amore.
(Virg., VI, v. 313 e 14).

E pronti sono a trapassar lo rio,
Chè la divina giustizia li sprona
Sì, che la tema si volge in disio.
(Dante, *Inf*, c. III, 124-126).

e una continuazione della vita e nulla più, e con pio concetto nel secondo, perchè, come dice Tommaseo, « siccome nel Purgatorio, » l'anima fin che non abbia espiato, vuole il » proprio tormento; così nell' Inferno la stessa » disperazione sospinge il dannato nel vortice » della pena; onde la volontà sua, tuttochè » ribelle, consente a quella di Dio nell' essere » inferno a sè stessa.[1] »

L' *Eneide* tedesca non accenna in nessun modo a questa impazienza delle anime, a questo riflesso d' una vita interiore, con cui Virgilio e Dante sanno così spesso animare gli squallidi regni della morte e avvicinarli umanamente a noi.

Queste sono le differenze più salienti che provengono principalmente dalla diversa configurazione dell' inferno, che ognuno dei tre poeti ebbe nella mente. Ora, seguendo brevemente, nel poema tedesco, la narrazione della discesa e del viaggio d' Enea nell' inferno, osserviamo le differenze che si ravvisano tra i tre poeti nel ritrarre alcuni dei principali personaggi dei tristi regni della morte.

I poeti aulici, se da una parte davano, per amore della *höfische Sitte*, nel leccato e nel ma-

[1] Vedi Tommaseo, nota alla terz. 42, c. III, *Inf.*

nierato, dall' altra si compiacevano della descrizione del laido e dell' orrido.

Vivo esempio di questo contrasto ci porge in questo punto l'*Eneide* tedesca.

Dove il poeta latino sorvola, o dipinge con pochi tratti, o ricopre l'orrido di grandezza e di maestà, il tedesco invece si dilunga, calca il pennello, e per servirmi d'una parola moderna, è proprio realista nel raffigurare il brutto.

Mi pare che dal confronto tra i due poeti, si possa chiaramente rilevare come il culto del bello, nella poesia pagana, contenesse i poeti dentro certi confini, che la poesia cristiana, fin dal medio evo, ha di gran lunga oltrepassato.

Nella descrizione del regno dei morti, che ci dà Veldeke, il concetto cristiano dell' inferno padroneggia e s'insinua dappertutto, e tosto che s' impone alla mente questo concetto d' una pena eterna dentro a perpetue fiamme, non fa più meraviglia che si faccia sfoggio di tetri colori nel dipingere quelle pene e quelle fiamme. Ne sia prova l' immortale poema di Dante.

Osserviamo ora partitamente le tre figure, nel descrivere le quali Veldeke allenta il freno alla sua fantasia nel campo del laido e dell' orrido: la Sibilla, Caronte e Cerbero.

« L' eroe (Enea) ebbe angoscia quando la
» vide (la Sibilla). Ve lo posso dire: Essa era

» orribile.[1] Nondimeno egli si fermò davanti
» a lei e cominciò a guardarla.

» Non era simile nè a donzella, nè a don-
» na.[2] Essa sedeva, scapigliata, in una cap-
» pella,[3] secondo ci assicura Virgilio. I capelli
» aveva grossi e grigi e intricati come la cri-
» niera d'un cavallo. Indossava una veste che
» non s'addiceva a gentildonna (*unfrouwelîch*).
» Teneva in mano un libro nel quale guardava
» e leggeva.... Ciuffi di peli simili a muschio
» le sporgevano fuori delle orecchie. Essa non
» poteva udire, per quanto si gridasse. I suoi

---

1 sî was freislîke gedân
2 sî enwas einre frouwen
niet gelîch noch einen wîve.
(Beh. 2696 e 97).

Frouwe in opposizione a *wîp*, significa nel tedesco medioevale, signora, padrona, amante, e anche donna maritata; *wîp* o *wîb*, donna in generale in opposizione a *man*. Vedi tra le canzoni di Walter di Vogelweide, quella che comincia con questi versi:

Wîp muoz êt iemer sîn der wîbe hôhste name
und tiuret baz dan frouwe, als ich's erkenne,

ove il poeta innalza la parola *wîp* (*weib*) al di sopra della parola *frouwe* (*Frau*), attribuendo a quella il significato d'intimo pregio, di nobile indole femminile, e a questa il significato di pregio esteriore ed affatto eventuale, proveniente dalla nobiltà della nascita. La detta canzone fu l'origine della tenzone tra i due poeti Frauenlob e Regenbogen sulla priorità da darsi alla parola *frouwe* o alla parola *wîp*.

3 bedehûs = cappella, santuario; da *bede* = preghiera e *hûs* = casa.

» occhi erano incavati sotto le palpebre lunghe
» e grigie, che pendevano giù fino al naso.
» Orribile era la sua persona; mai conobbe
» Enea donna così mostruosa. La bocca aveva
» nera e fredda. Essa stava seduta in tale at-
» teggiamento, come se la sua vita fosse priva
» d'ogni gioia.[1] I denti aveva radi, lunghi e
» gialli. Il collo e la gola erano neri e rugosi.
» Essa stava rannicchiata dentro una brutta
» veste. Le sue braccia e le sue mani erano
» venose e scialbe.[2] »

In Virgilio questa descrizione è maestosa e sublime.

La Sibilla, lungi dall'esserci dipinta come una strega, è profetessa agitata dal Dio;[3] è vaticinatrice che inspira sacro terrore nell'animo di chi la vede e l'ascolta.

Le sue risposte escono rimbombando per cento vie e per cente porte fuor della rupe Cumana.[4]

A un tratto, mentre Enea s'accosta al-

---

[1] sî sat in den gebâre,
alse er leven wâre
ân alre slachte wonne.
(Beh. 2731-2733).

[2] Beh. 2704-2742.

[3] ....magnam, cui mentem animumque
Delius inspirat vates aperitque futura.
(Virg., VI, v. 11 e 12).

[4] Virg., VI, v. 42-44.

l'ingresso della caverna, ecco la Sibilla invasata dal nume, cangiar d'aspetto, di statura e di favella.[1] E pochi versi più in là, il poeta ce la raffigura, mentre, nella caverna, essa si contorce sotto l'oppressione dello spirito profetico, lottando invano contro Febo che la costringe a pronunziare i vaticini, sicchè finalmente le cento porte della caverna si spalancano, e per esse esce la risposta della Sibilla.[2]

Le due condizioni imposte dalla Sibilla a Enea per avere accesso all'inferno, con la sicurezza di poterne poi uscire, sono in Virgilio: trovare il ramoscello d'oro sacro a Proserpina e dare sepoltura al cadavere di Miseno.[3]

Veldeke tace di quest'ultima condizione, nè ci fa meraviglia, avendo già osservato per qual ragione la sepoltura avesse così speciale importanza pei pagani.

Il modo con cui Enea, in Virgilio, trova il ramoscello d'oro è molto più poetico che in Veldeke. Nel primo sono due colombe, uccelli di Venere, che guidano l'eroe là dove cresce il ramoscello.[4] In Veldeke, dopo un sacrifizio fatto da Enea agli Dei, questi lo guidano al

---

[1] Virg., VI, v. 44-54.
[2] Virg., VI, v. 77-82 e 98-101.
[3] Virg., VI, v. 125-155.
[4] Virg., VI, v. 190-211.

posto dov'è il ramoscello, sicchè egli non ha altro da fare che svellerlo dal suolo.[1]

Ma la Sibilla, in Veldeke, non contenta del ramoscello d'oro, usa altre precauzioni o sortilegi, che propriamente s'avvicinano di molto a quelli adoperati dalle streghe o fattucchiere, e così, oltre al ramoscello della mitologia, abbiamo un'erba (*ein krût*) che la Sibilla fa mangiare a Enea per premunirlo dal puzzo e dal fumo dell'inferno,[2] ed essa gli dà per giunta un unguento *buono e di valore*, col quale Enea deve ungersi per andare immune dalle fiamme infernali.[3] Inoltre la Sibilla consiglia Enea di tenere in mano la spada nuda, affinchè gli rischiari la via fra le tenebre dell'inferno.[4]

V'ha qui, come si vede, uno strano miscuglio di mitologia pagana e cristiana, se m'è lecito designare con quest'ultimo epiteto quel complesso di credenze alle streghe e ai sorti-

---

[1] Beh. 2826 2835.

[2] sî segede em, dat et gœt was
weder den hellisken stanc.
(Beh. 2854 e 55).

[3] einre salven gaf sî 'm ouch
goet end dûre
weder den hellefûre.

[4] sîn swert hiet sî hen bare
nemen onder sîn gewant,
dat he' t droege an sînre hant.
(Vedi Beh. 2860-2880).

legi, agli spiriti buoni e maligni, che erano in fiore specialmente nel medio evo.

Quanto al regno sotterraneo dei morti, a ragione osserva Wörner, nello scritto già più volte citato, che Veldeke non sa raffigurarselo altro che sotto l'immagine dell'inferno cristiano, col suo fumo e col suo fetore, con le sue fiamme e con le sue tenebre.[1]

L'ingresso dell'inferno è « una buca larga
» e lunga, oscura e profonda, che mandava un
» puzzo orribile.[2] Vi correva un acqua infocata
» che cadeva nell'abisso. Tutto ciò era ben
» noto alla Sibilla; ma Enea temeva, perchè
» era cosa nuova per lui. Non è meraviglia.
» Egli udiva l'acqua lì sotto che ardeva e
» rumoreggiava (*kracde*) e correva giù con im-
» peto. Il fumo v'era così denso che egli non
» poteva distinguer nulla. Stava in gran ti-
» more l'illustre Enea, quantunque non do-
» vesse farne vista.[3] »

Allora la Sibilla gli spiega che quello è l'ingresso dell'inferno, e che là dentro giudicano e imperano Plutone e donna Proserpina, la vecchia sua moglie.

---

[1] Vedi Wörner, pag. 132.
[2] freislike si stanc = *litt.:* orribilmente puzzava.
[3] Beh. 2888-2906.

Tutta questa descrizione così disadorna e ingenua, nella quale Enea fa meschina figura, in Virgilio è sublime.

Al sorger del sole, dopo i sacrifizi offerti da Enea e dalla Sibilla agli Dei infernali, la terra trema, la Sibilla grida a tutti i circostanti di allontanarsi; poi si slancia nella bocca della spelonca, seguita con sicuro passo da Enea.[1]

Caronte ci vien descritto da Virgilio, orrido e terribile, ma come un Dio.[2]

Veldeke, sempre attenendosi al concetto cristiano dell'inferno, ne fa un diavolo, e così Dante che lo chiama *Caron dimonio.*

« Egli era un diavolo, non un uomo.[3] »

---

[1] Virg., VI, v. 237-263.

[2] portitor has horrendus aquas et flumina servat
terribili squalore Charon, cui plurima mento
canities inculta iacet, stant lumina flamma,
sordidus ex umeris nodo dependet amictus.
Ipse ratem conto subigit velisque ministrat
et ferruginea subvectat corpora cumba,
iam senior, sed cruda deo viridisque senectus.
(Virg., VI, v. 298-304).

Cfr. in Dante.
Un vecchio bianco per antico pelo,
(*Inf.*, c. III, v. 83).
Quinci fur quete le lanose gote
Al nocchier della livida palude,
Che 'ntorno agli occhi avea di fiamme rote.
(*Inf.*, c. III, v. 97-99).
Caron dimonio con occhi di bragia,
(*Inf.*, c. III, v. 109).

[3] et was ein dûvel (*Teufel*), niet ein man.
(Beh. 3012).

« La pertica che reggeva in mano, era
» molto lunga; con quella percuoteva le ani-
» me: egli dava loro più d'un forte colpo, poi-
» chè la stanga era grande, d'acciaio rovente
» (*gloejende stâlìn*); con questa dirigeva la sua
» barca. Le sue mani erano nere. [1]

» Di ruvido pelo era coperto il suo corpo.[2]
» Egli odiava tutti, uomini e donne; pareva
» volesse ucciderli tutti. Il suo capo era come
» quello d'un leopardo. I suoi occhi ardevano
» come fuoco. Egli era mostruoso in tutta la
» persona. Ispide come spini erano le sue pal-
» pebre, e adunchi artigli aveva ai piedi e alle
» mani. Tutti quelli che lo vedevano, era forza
» che lo temessero. [3] I denti aveva rossi, lun-
» ghi e grandi.

» Egli era un orribile compagno di viag-
» gio. [4] La sua bocca era rabbiosa. Egli aveva
» una coda come un cane. [5] Il suo contegno
» era terribile. Il nobile Enea ne ebbe paura
» quando lo vide, come ben si può credere. [6] »

Dove Virgilio e Dante dipingono Caronte

---

[1] Beh. 3012-3025.

[2] Rûch (*rauh*) lockechte
was heme all sîn lîf.

[3] die vorchten hen dorch nôt (per forza)

[4] he was ein groulich vartgenôt.

[5] he hadde einn tagel alse ein hont (*hund*)

[6] Beh. 3052 3076

con pochi tratti e tali da non togliere alla figura descritta nulla della sua orrida maestà, Veldeke invece accumula foschi colori e dà nel laido e nel grottesco.

Molto caratteristico è invece nel poeta tedesco, il linguaggio che pone in bocca a Caronte, *il cattivo servo,* [1] rozzo linguaggio, degno d'un vecchio barcaiuolo, nel quale, osserva Wörner, v'è maggiore proprietà che nella vuota enfasi del barcaiuolo virgiliano. [2]

Caronte pone fine alle sue invettive con queste parole:

« Se tu non vuoi far giudizio e non te ne
» vai subito di qui, t'arriverà facilmente un
» colpo, che può romperti il fil delle reni. [3] »

La terza figura in cui Veldeke fa sfoggio

---

[1] Der ovele skalk Cârô (mhd. *der ubile schalk*)

Schalk = servo, uomo di bassa condizione e anche di maligno spirito; si direbbe in italiano: cattivo arnese. Vedi nel ted. *marschall*, fr. *maréchal*, it. *maresciallo* e *maniscalco* l'origine da ahd. *marah*, mhd. *mare* (destriere), nhd. *Mähre* (ronzino, ahd. *meriha*) e *schalk* = servo.

[2] Und doch liegt darin mehr charakteristisch, als in dem hohlen pathos des Virgilischen Fährmanns. (Wörner, pag. 132).

[3] du enwelles dich versinnen (vedi l'od. *sich besinnen*)
end vares skiere hinnen,
dir wert lichte ein slach,
dat dir der rucke breken mach.

Beh. 3091-3116. — (Cfr. Virg., VI, v. 388-397).

di tetri colori, è Cerbero, il portinaio dell' Inferno.[1]

« Egli aveva tre teste grandi ed orribili....
» I suoi occhi splendevano come brace; il fuoco
» gli usciva dalla bocca e fumo puzzolente dal
» naso e dagli occhi.... I suoi denti splende-
» vano come ferro nel fuoco.... Il suo corpo era
» coperto di vipere e di serpenti corti e lun-
» ghi, grandi e piccoli, alle gambe e alle brac-
» cia, alle mani e ai piedi.... Invece d' ugne
» aveva adunchi artigli. Gettava dalla bocca
» schiuma ardente, amara e acida. Era un cat-
» tivo vicino.[2]

» Egli saltò su con ira. Il suo alito man-
» dava un orribile fetore; la sua bocca era spa-
» lancata.[3] Era fatto come un cane in tutto il
» corpo. Egli s'impennò dalla rabbia. Le vipere

---

[1] derh ellen portenâre.

Cfr. Tartareum ille manu custodem in vincla petivit
(Virg., VI, v. 395).

Al v. 400 Cerbero è chiamato: *ingens ianitor.*

[2] he was ein ovele nâgebûr.

nâgebûr, mhd. *nâchgebûr*, *nâchbûr*, ahd. *nâhgibûro*, nhd. *Nachbar*. L'origine di questa parola è da *bûr* (vedi l'odierno *Bauer*), colui che ha domicilio in un luogo, e *nâch* = nhd. *nah*, vicino; donde *Nachbar* = chi abita nella vicinanza. Ricorre spesso nell' *Eneide* tedesca quest' espressione di cattivo vicino e di cattivo compagno di viaggio.

[3] wide genede hem der mont.

= *litt.:* ampiamente gli sbadigliava la bocca.

» e le serpi che lo cuoprivano, fischiarono e si
» gonfiarono; esse ruggivano terribilmente.
» L'inferno ne tremò, come se il diavolo cor-
» resse in furia.[1] »

Virgilio descrive Cerbero con sette soli versi,[2] e Dante con poche terzine,[3] e sì l'uno che l'altro ci raffigurano il mostro con molta maggiore efficacia, di quel che non faccia Veldeke con la sua lunga descrizione.[4]

Penetrato nel regno dei morti, Enea, così in Veldeke come in Virgilio, s'imbatte in molti

---

[1] Beh. 8196-8254.

[2] Virg., VI, v. 417-423.

[3] Dante, *Inf.*, c. VI, v. 13-18 e 22-33.

[4] Si osservi, a questo proposito, come Virgilio e Dante ci raffigurino Cerbero assai più coll'azione che con la descrizione particolareggiata, e in questo modo raggiungano in grado molto maggiore l'effetto di destar terrore nell'animo di chi legge. Giova qui ricordare la importantissima distinzione che fece Lessing nel suo *Laocoonte*, tra poesia e pittura, assegnando alla prima il regno del tempo, ossia il succedersi dei momenti, e alla seconda quello dello spazio, e dicendo che oggetti che coesistono, o le cui parti coesistono, ossia i corpi con le loro qualità visibili, sono i veri argomenti della pittura, e oggetti che si susseguono o le cui parti si susseguono, ossia azioni, sono i veri argomenti della poesia; ond'è che, ove questa voglia pure descrivere corpi o qualità corporee (la bellezza a mo' d'esempio), essa deve soltanto accennarli per mezzo di azioni, o dipinger l'impressione che altri ne risente; teoria che Lessing convalidò con esempi tratti da Omero. (Vedi *Laocoonte*, specialmente dal capitolo XVI-XXVI.

eroi troiani e greci; ma in questo punto, v' è tra i due poeti una notevole differenza.

Virgilio ingrandisce il suo eroe, descrivendo, da un lato, l' affollarsi ansioso delle anime troiane intorno a lui per vederlo e trattenersi seco, e dall' altro, il subitaneo terrore da cui sono colpite le anime greche alla sua vista.

Così, ponendoci dinanzi agli occhi l' impressione diversa che Enea desta in chi lo vede, amici e nemici, egli ci porge per vie indirette una fortissima immagine del suo eroe.[1]

Pare invece che, nella medesima circostanza, Veldeke si studi di rimpiccolire il suo eroe con le seguenti parole:

« Quando Enea le vide (le anime dei tro-
» iani) si vergognò di molto; gli parve vergo-
» gna di essersi separato da loro, amici e pa-
» renti, che giacquero uccisi nell'ampia Troia.[2] »

---

[1] Cfr. Virg., VI, v. 486-493. Così Omero nell' *Iliade*, per raffigurare la bellezza di Elena, intorno alla quale non spese mai una parola, ci fa vedere la donna, mentre s' avanza tra gli anziani del popolo troiano adunati in consiglio, i quali, al solo vederla, trovano naturale che essa sia stata la causa di così lunga e crudele guerra.

« Come » dice Lessing nel suo *Laocoonte*, « darci
» un' idea più efficace della bellezza, se non facendo che
» la fredda vecchiaia la riconosca degna causa della
» guerra che costò tanto sanguee tante lagrime? Quel
» che Omero non può descrivere scomponendolo nei
» suoi elementi costitutivi. egli ce lo rappresenta nei
» suoi effetti ». (Vedi Lessing, *Laoc.*, cap. XXI).

[2] Beh. 3330 3337.

Quanto alle anime greche, all' affacciarsi d' Enea, esse non risentono il minimo turbamento, e il poeta non ci dice altro se non che Enea ne incontrò di molte, e ci dà i nomi di parecchie.[1]

Questa differenza tra i due poeti ne richiama un' altra, già accennata al principio della nostra analisi del poema, cioè che mentre in Virgilio, nel primo canto, Enea combatte fino all' estremo e non si dà alla fuga, se non quando non v' ha più modo di resistere, in Veldeke invece egli, già consapevole della sua sorte avvenire, raduna subito i suoi vassalli, domanda loro consiglio e parte insieme con loro prima che Troia sia distrutta.

V' era dunque per Enea luogo di vergognarsi, incontrando nell' inferno le anime di coloro che erano morti combattendo per la difesa di Troia, nè si può accusare il poeta tedesco di mancanza di logica; ma tutto questo rimpiccolisce di molto Enea, nè si capisce perchè il poeta, al principio del suo poema e in questo punto, abbia aggiunto di suo quel che torna a scapito del suo eroe.[2]

---

[1] Beh. 3338-3352.

[2] La sola spiegazione plausibile è quella che dà Wörner a proposito della fuga di Enea da Troia, cioè

Nella descrizione del Tartaro, il vero inferno, la città di Dite, Veldeke s' accosta a Virgilio quanto alla descrizione dell' esterno: « una » grande città, molto terribile: le mura erano » di ferro e ardevano. Era immensa. Ci correva » intorno un' acqua infocata e vastissima, che » aveva nome Flegetonte; il suo corso era torbo; » era il fiume d' inferno.[1] »

Ma nell' interno, Veldeke ci descrive il Tartaro secondo le immagini cristiane: tenebre profonde; le anime giudicate da Radamante, bruciano giorno e notte nelle fiamme:

« Il fuoco è senza luce, e non è simile a » fuoco terrestre. È smisurato e brucia rabbio» samente. Il fuoco sulla terra è acqua in pa» ragone. »

« Le anime cadono sempre nell' abisso.

---

che al poeta stia a cuore unicamente di narrare in modo succinto i fatti senza motivarli più addentro. (Wörner, pag. 110).

[1] Beh. 3355-3366. (Cfr. Virg., VI, v. 518-556. — Dante, *Inf.*, c. VIII, v. 67-78, e IX, v. 31-60).

Virgilio pone a guardia della città, Tesifone, e Dante tutte tre le Furie; Veldeke non fa menzione delle Furie, altro che dove Sibilla dice a Enea che Tesifone lo guidò una volta in quel luogo di dolori:

mich hade geleidet dar in
die frouwe Tésiphône.
(Beh. 3464 e 3465).

[2] dat für in ertrîke (*Erdreich*)
es alse water dar weder.

» Esse debbono scontare [1] i loro peccati sempre
» più, giorno e notte. Il loro tormento è infi-
» nito, nè hanno speranza di essere liberati
» dalla gran pena. Là dentro vive la morte
» sempre, senza fine ecc.... ecc.... [2] »

Finalmente, giunto nell' Elisio che, come dicemmo già al principio di questo capitolo, è descritto brevemente, Enea trova suo padre Anchise che gli predice la sua sorte. In Veldeke questa predizione è molto più breve che in Virgilio, ed egli omette molte allusioni alla storia romana, che si trovano nell' *Eneide* latina. « E chi », dice Wörner, « tra coloro che udivano leggere il poema di Veldeke, avrebbe capito simili allusioni? [3] »

VII.

Nell' *Eneide* di Virgilio sei canti comprendono le peregrinazioni di Enea fino al suo arrivo in Italia, e gli altri sei le sue lotte nel paese, ove lo chiamava l' espressa volontà degli Dei; sicchè il poema si divide in due metà,

---

1 arnen = raccogliere, scontare; vedi l' odierno *ernten*, raccogliere.
2 Beh. 3381-3552.
3 Wörner, pag. 116.

delle quali la seconda è certo la più importante, e per la maggiore gravità dei fatti narrati e per le maggiori difficoltà che l'arte aveva da superare, precisamente come l'*Iliade*, che Virgilio ebbe dinanzi agli occhi nella seconda metà del suo poema, sta al di sopra, come argomento e come ispirazione, all'*Odissea*, che servì di regola ai primi sei canti dell'*Eneide*.

E in fatti Virgilio, nel VII libro, appena Enea approda alla foce del Tevere, quasi incominciasse un nuovo poema, rinnova l'invocazione, e non più alla Musa in genere, come nel I libro, ma a Ecato, la Musa che presiede alle poesie amorose, perchè le guerre che furono nel Lazio, provennero dall'amore di Turno per Lavinia; e sul finire di detta invocazione, egli accenna alla maggiore gravità dei fatti che sta per narrare, dicendo:

. . . . maior rerum mihi nascitur ordo,
maius opus moveo. [1]

Chi giudicasse unicamente dal numero dei versi dovrebbe credere che Veldeke, ancora più di Virgilio, fosse compreso della gravità dei fatti che si svolsero dopo l'arrivo di Enea

---

[1] Vedi Virg., VII, v. 37-45.

in Italia, poichè due buoni terzi del poema trattano di questi; ma il lettore s' accorge subito che quel che sta a cuore al cantore aulico non è già il destino d' Enea, ma il suo secondo innamoramento e il suo matrimonio con Lavinia.

Infatti l' episodio degli amori di Enea con Lavinia abbraccia quasi 2000 versi, [1] e la descrizione delle nozze più di 600, [2] e quell' episodio rimase come modello di poesia aulica, ed è quello appunto che salvò l' intero poema dall' oblio.

Appena Enea sbarca in Italia: « là dove » il Tevere si getta nel mare, dove sta tut» tora Montalbano, [3] » noi ci troviamo in pieno XII secolo. Tutto è del medio evo: gli usi, le armi, i nomi, le dignità, le cerimonie, i duelli, gli amori.

Vediamo alcuni tratti dai quali traluce questo colorito medievale.

Enea, appena sbarcato in Italia, manda a Re Latino, promettendogli fedeltà quale vassallo, 300 prodi cavalieri (*ridder gœde*), i quali

---

[1] In Beh. dal v. 9735 al v. 11604.

[2] Beh. 12635-13286.

[3] si quâmen dâ te lande,
da die Tîver in dat mere gêt,
dâ noch Montalbâne stêt.
(Beh. 3744-3746).

portavano in dono e in segno di pace, [1] uno scettro, una corona, un manto, un anello e un vaso d'oro, che era appartenuto a re Menelao. [2] Re Latino, dal canto suo, dà ordine di regalare ai messaggeri 300 bei cavalli « per ringraziamento e ricompensa, per omaggio e ricordo. [3] » Manda poi a Enea 10 magnifici cavalli. [4]

Intanto Enea ha scelto, per costruirvi la sua cittadella, un monte alto e ripido, in riva al mare, all' imboccatura del Tevere.

In cima vi scaturiva una sorgente che scorreva giù al mare. Non era accessibile altro che da una parte, passando sull' angusta schiena del monte. [5]

È questa la vera posizione dei castelli medievali, situati per lo più sopra una rupe o un

---

[1] want he met freden wolde leven.

= *litt.:* perchè voleva vivere in pace.

[2] Beh. 3855-3867.

In Virgilio questi messaggeri sono *centum oratores*. (Vedi Virg., VII, v. 153).

[3] dri hondert ors skône
te danke end te lône,
t' êren end te minnen.

[4] Beh. 3928-3936.

[5] ein half dar toe gienc
ein hals, de was niet te breit.

= *litt.:* da una parte ci saliva una schiena di monte, che non era troppo larga. (Beh. 4064 e 65.)

hals = collo, stretto di terra, angusta schiena di monte.

monte che piomba giù ripido da tre lati, e non è accessibile altro che da una parte.

I troiani scavano a traverso quest' angusto passaggio, una fossa molto larga e profonda, innalzano baluardi e spalti [1] a breve distanza gli uni dagli altri, e gettano un ponte oltre la fossa, da poterci passare a piedi e a cavallo. [2]

Turno muove col suo esercito contro Enea. Egli è quasi l' eguale del re.

Latino gli ha ceduto *castelli e terre*, promesso in moglie la figlia Lavinia, di modo che alla morte del re, egli sarà l' erede del regno.

« Questo, egli dice, mi hanno promesso con giuramento il re e i suoi vassalli. [3] »

« Io tengo il paese e i castelli per patto giurato. [4] »

Il che significa che i vassalli di re Latino hanno giurato fedeltà a lui, come a chi ha diritto di sovranità.

---

[1] berchfrede end erkâre.

[2] beide rîden ende gân.

= *litt.:* ambedue: cavalcare e camminare.

Vedi Beh. 4031-4103. Si confronti la cittadella in Veldeke con l'accampamento in Virgilio VII, v. 157-159.

[3] Beh. 4402 e 4403.

[4] ich hân die borge end dat land
in mînen eide.

(Beh. 4480 e 81).

Vedi la medesima affermazione di diritti ai versi 5351-5380.

Anzi il re, seguendo le consuetudini feudali, ha dato a Turno degli ostaggi:

« Egli mi ha dato degli ostaggi, i suoi vassalli che io scelsi. » E poichè il re viene meno alla fede promessa: « io », dice Turno, « pale-
» serò la verità ai miei ostaggi, dirò loro che
» egli ora vuole agire in modo malvagio e di-
» sonesto.[1] »

« L' esercito di Turno e dei suoi alleati si
» componeva (come lessi nei libri) di 140,000
» uomini.[2] »

Wörner, nel suo scritto già più volte citato, fa osservare come i poeti medievali si curassero poco di nozioni geografiche, e sopprimessero gran parte di quei cenni che Virgilio così abilmente seppe intrecciare alla sua narrazione. E chi, in quei circoli cavallereschi, si sarebbe interessato di geografia antica? Nè i poeti stessi, nè i loro ascoltatori, poichè nè

---

[1] he hât mir gîsel gegeven,
sîne man, die ich kôs.
wele er werden trouwelôs
ende meineide,
ich wele der wârheide
an mîne gisele gien (mhd. *jëhen*, nhd. *sagen*).
(Beh. 4412-4421).

[2] des heres was ein grôt tale,
als ich et an den boeken las.
hondert dûsont her was
end viertich dûsont dar toe.
(Beh. 5014-5017).

gli uni, nè gli altri brillavano per dottrina. Questa osservazione si applica tanto al trovero, quanto al *minnesinger*. Così questi non nomina l'isola di Tenedo, e neanche la Sicilia, che chiama soltanto « il paese dove fu sepolto Anchise. »

Notiamo la medesima indifferenza per tutto quello che è precisione geografica, nella enumerazione che Veldeke fa degli alleati di Turno.

Di Mesenzio, che in Virgilio viene *Tyrrhenis ab oris*, è detto soltanto che « il suo paese e la sua casa erano molto lontani.[1] »

Aventino, figlio del nobile Ercole,[2] abitava presso il mare di Ponente.[3] Veniva poi un duca di Preneste, molto bello,[4] il quale non è altri che *Caeculus Praenestinae fundator urbis*, e subito dopo un marchese di Pallante,[5] ignorato da Virgilio.

Claudio, principe di *Fabiâne*, è il virgiliano

---

[1] Beh. 5030 e 81. (Cfr. Virg., VII, v. 647).

[2] des hêren Hercûles son.
(Beh. 5047).

[3] he wonde bî den westermere.
(Beh. 5066).

[4] ein hêre vele lussam, (*lustsam*)
ein hertoge van Prênestîne.
(Beh. 5068 e 69).
Cfr. Virg., VII, v. 678-681.

[5] der marcgrâve van Pallante.
(Beh. 5081).

Clausus Sabinorum prisco de sanguine, [1] e Camilla *Volsca de gente*, diventa per Veldeke la regina di *Volcâne*. [2]

Poi alla rinfusa Veldeke nomina tra gli altri « i Saraceni, i Pugliesi, i Latini, quelli di » Napoli e di Salerno, di Calabria e del Vol- » turno, di Genova e di Pisa, gli Ungheresi e i » Veneziani, » di cui naturalmente Virgilio non sa nulla. [3]

Lunghe e minute sono le descrizioni delle vesti e delle armi, dei destrieri, delle selle e delle bardature: tutte cose che avevano importanza capitale nel tempo della cavalleria.

« La camicia di Camilla era graziosa e » bianca come un cigno. La donna portava a » tracolla un nastro di seta rossa, ricamato » in oro (*borden*). [4] »

« Il suo mantello era d' ermellino coperto » di velluto verde, ed essa lo indossava, uscen-

---

[1] Beh. 5119 e 20. Nella edizione di Ettmüller Claudio è detto *here ze Sabîâne*. (Cfr. Virg., VII, v. 706).

[2] Beh. 5145. (Cfr. Virg., VII, v. 803).

[3]
dar nâ quam die Barbârine,
die Pulloise end die Lâtîne,
di van Naples ende van Salerne,
van Calabrie end van Volterne,
die Jenevoise end die Pisâne,
die Ungere end die Veneciâne.
(Beh. 5121-5126).

(Vedi Wörner, pag. 137 e 138).

[4] Beh. 5186-5189.

» do a piedi o a cavallo. Il zibellino (*sovel*) era
» lucido e largo, come il libro ce lo assicura.[1]
» Nella sua chioma era intrecciato (*gewalkieret*)
» un nastro di seta; la chioma stessa era rac-
» colta in ciuffo (*gebalzieret*), alla foggia di gra-
» zioso cava-liere.[2] »

Camilla aveva con sè 500 donzelle bene addestrate nell'arte cavalleresca: « Sapevano
» spaccare elmi e infilzare scudi e spezzare lan-
» cie, battersi in singolare tenzone (*justieren*) e
» urtarsi coi destrieri (*pungieren*). Esse dove-
» vano seguirla a cavallo e a piedi, e battersi
» con la spada con chiunque lo desiderasse.[3] »

---

[1] als ons dat boech seget vor wár.
= *litt.:* come il libro ci dice per vero.

« Veldeke invoque souvent le tèmoignage de Virgile que selon nous il n'avait pas consultè. Parfois aussi il s'en refère à une autorité anonyme qu' il appelle simplement le livre: *das bûch*. Quel est ce *welches bûch* où de son propre aveu notre minnesinger a puisè tous les détails de son récit? Le premier éditeur de Veldeke, Muller, a cru que c'était un poème italien; son second éditeur Ettmüller a soutenu que ce devait être un poème français et nous venons dire à notre tour, sans crainte d'être contredit: ce livre *welche* c'est le Roman d'Enéas. » (Pey., pag. 40).

[2] Beh. 5194-5203.

Cfr. coi versi di Virgilio:

...ut regius ostro
velet honos levis umeros, ut fibula crinem
auro internectat, Lyciam ut gerat ipsa pharetram
et pastoralem præfixa cuspide myrtum.
(Virg., VII, v. 814-817).

[3] Beh. 5215-5224.

Veldeke passa poi a descrivere il cavallo di Camilla.

« Udite gran bellezza d'un destriero che » essa cavalcava.[1] Egli aveva una briglia di » gran valore. L'orecchio sinistro e la criniera » erano bianchi come neve. Le era stato man- » dato per mare da un moro. L'orecchio destro » e il collo aveva neri come un corvo. Il capo » aveva d'un baio scuro ed era di bella forma; » una gamba aveva di color baio e così pure » una parte del ventre (*boch*), l'altra parte era » d'un color sauro chiaro e così pur la gamba » fino in fondo.

» Essa lo cavalcava volentieri. Il pelo gli » splendeva sui fianchi come le penne d'un » pavone in furore.[2] Una coscia era pomellata » e l'altra macchiata come la pelle d'un leo- » pardo. La coda aveva d'un sol colore (*einvare*), » cresputa, nera come pece. Il cavallo cammi- » nava con passo eguale,[3] leggero, eppur ve- » loce assai.

» L'arcione era d'avorio ornato di pietre » preziose, la gualdrappa (*decke*) di velluto guar-

---

[1] Vernemet skône hovescheit
ombe ein pert, dat sî reit

hovescheit = cortesia propria del viver di corte (*hove*, *Hof*), finezza, donde anche bellezza.

[2] alse ein wilde pâwe (Pfau).

[3] et gienc vel evene (*eben*) en den wech.

» nito di borchie (*nagelen*) d' oro. Il sottopancia
» (*darmgordel*) era di seta, e i lacci (*anevange*) coi
» quali era legato, erano preziosi nastri (*dûre*
» *borden*), e il pettorale (*vorboege*) era un nastro
» ben grazioso, largo due dita, cucito sul vel-
» luto. [1] »

Dalla minuta descrizione che Veldeke dà del cavallo e della sua bardatura, si può desumere quanto interesse prendessero i lettori a simili cose.

Veldeke, dietro l' esempio di Benoist de S. More, narra la storiella, taciuta da Virgilio, degli amori di Venere con Marte, e come Vulcano li prese tutti due dentro una rete fatta d' argento e d' acciaio, che egli stesso aveva foggiato a quello scopo.

Malgrado la cura di questi poeti, di fare intervenire meno che sia possibile gli Dei nelle faccende dei loro eroi, la storiella solleticava troppo il gusto amoroso dei loro tempi, per essere taciuta.

Venere, riconciliatasi ad arte con Vulcano, lo incita a fabbricar le famose armi per Enea. Nella descrizione minuta di queste, Veldeke ci porge l' immagine di quel che doveva essere il modello delle armi cavalleresche. [2]

---

[1] Beh. 5241-5290.

[2] « Des armes dont un guerrier antique eût-été

« La corazza[1] era così ben fatta, che l'uomo
» che la vestiva, era al sicuro da ogni ferita,[2]
» sempre che la portasse. Era bella e solida, leg-
» gera e ben lavorata, così che un uomo poteva
» portarla con poca fatica, e muovercisi dentro
» come in una veste di tela.[3] V'erano adattati
» due gambali (*hosen*), belli, splendenti, di ferro,
» quali nessun cavaliere adattò mai più belli
» alle gambe, solidi, fatti di piccole maglie,[4]
» che non si potevano in nessun modo rompere,
» nè forare....[5] »

« Gli mandò anche un elmo. Chi l'aveva
» in capo, dovunque andasse, sia a piedi, sia a
» cavallo, era al sicuro da ogni ferita. Era bril-

---

peut-être fort embarassé, mais qui en revanche convenaient merveilleusement à un chevalier du 12° siècle ». (Pey, pag. 16).

[1] Halsberch, mhd. *halsberge*, ossia arme che cuopre o ripara (*bergen*) il collo (*hals*) e il petto.

[2] Vor alre slachte wonden
= *litt.:* da ogni sorta ferite.
slachte, mhd. *slaht*, nhd. *Geschlecht* = progenie, origine, sorta, genere, specie.

[3] dat hen met lichte sterke (con leggera forza)
ein man mochte ane gefûren
end sich dar inne wale berûren
als in ein lînîn gewant.

[4] vast, van kleinen ringen,

[5] dorchskieten noch dorchsteken.
Ettmüller:
dorchslahen noch dorchstechen.
= *litt.:* trapassare con colpi d'archibugio o di lancia.

» lante e ben fatto, bruno, trasparente come
» vetro.[1]

» In cima (*bovene*) stava un fiore d'oro
» stozzato,[2] e dentro a questo un rosso giacinto
» (*jâchant*). L'orlo e la visiera erano d'oro
» gemmato....[3]

» Le maglie erano d'oro ben lavorato.[4] I
» legacci erano di seta.... Inoltre gli mandò una
» spada più tagliente e forte della preziosa Eg-
» gesas, della famosa Mimming e della buona
» Nagelrinc e di Hartecleir e Durendard.[5] Essa
» aveva ornamenti (*mâle*) d'oro e d'argento. La
» vagina era d'oro gemmato. Se si dovesse por-
» tarla davanti all'imperatore, il più nobile
» che mai portasse corona, essa sarebbe degna
» di lui.[6]

---

[1] brûn, lûter alse ein glas.

[2] van dorchslagenen golde,

[3] die lîste end dat nasebant
dat was vel wale gesteinet golt.

[4] van goeden gesmîde
donde nhd. *Schmied*, fabbro e *Geschmeide*, gioie.

[5] dan der dûre Eggesas
noch der mâre Mimminc
noch der goede Nagelrinc
noch Haltecleir noch Durendart.

« Ecco la prima e l'unica allusione di Veldeke alle saghe eroiche tedesche e carolingie, il che non si trova in Benoist de S. More ». (Wörner, pag. 144).

[6] solde man et vor den keiser dragen,
den hêrsten, der ie krône droech (*trug*)
et wâre hêrlich genoech.

Ecco il concetto già accennato, dell'alta considerazione in cui era tenuta la dignità imperiale nel medio

» L'impugnatura e il manico erano d'oro
» e di smalto. Il laccio che reggeva la spada,
» era un nastro largo come la mano....

» Vulcano gli mandò pure uno scudo d'oro....
» Questo era guarnito internamente di pelle,
» la quale era fissata all' ossatura (*gestelle*) con
» chiodi d' oro.

» I legacci erano di cuoio di Cordova.... [1]
» Sopra v' era cucito un gallone (*borde*) per ele-
» ganza e per bellezza, [2] e sotto c' era del vel-
» luto, non so se verde o rosso, affinchè chi
» reggeva lo scudo non fosse toccato nè dal
» gallone, nè dal cuoio, e l' uno e l' altro non
» gli fregassero il collo e gli lasciassero in-
» tatta la pelle.

» ....La bozza [3] non poteva essere più bella.

» Era d' argento bianco lavorato minuta-
» mente, ornato di gemme, smeraldi e rubini,
» topazi e sardoni, crisoliti e amatisti; le quali
» pietre erano collocate con arte.... Il leone che
» v' era dipinto, era tutto rosso. Inoltre la

---

evo, quasi il simbolo della perfezione. Tutto il sistema feudale s'aggira intorno all'imperatore, come satelliti intorno al pianeta.

[1] der skiltriem was corduân;

[2] dorch hovescheit end dorch wonder
= *litt.:* per cortesia e per meraviglia.

[3] die *bockel, bukel*, nhd. *Buckel*, gobba, bozza nei metalli.

» Dea madre gli mandò una bandiera artistica-
» mente lavorata.... Era questa opera di Pal-
» lade, quando sfidò Aragne alla gara del
» lavoro.[1] »

Non è improbabile, osserva Wörner, che Veldeke, facendo questa lunga descrizione, abbia avuto in mente tutti i perfezionamenti ottenuti al suo tempo nella fabbricazione delle armi.[2]

Il re Evandro, nel poema virgiliano, per la sua semplice dignità, per la sua modesta calma pur consapevole di grandi destini, è figura attraente e poetica, a tale che viene fatto di vagheggiarlo come l'ideale del sovrano saggio e benefico, d'un vero padre del popolo. E bene accortamente Virgilio ce lo mostra povero e modesto, intendendo di fare spic-

---

[1] Beh. 5671-5802.

Si legga a questo proposito, l'importantissimo capitolo XVIII del *Laocoonte* di Lessing, nel quale l'autore confronta la descrizione dello scudo d'Achille nell'*Iliade* con quello dello scudo d'Enea nell'*Eneide*, confronto che riesce tutto a vantaggio d'Omero, il quale, mostrandoci gradatamente lo scudo come viene foggiato dalle mani di Vulcano, rimane fedele alla regola che il poeta debba descrivere gli oggetti per mezzo di azioni, mentre Virgilio ci descrive le immagini già scolpite nello scudo.

Che cosa avrebbe detto Lessing, se egli avesse conosciuto la minuta descrizione delle armi di Enea, fatta da Veldeke?

[2] Wörner, pag. 144.

care maggiormente, per il contrasto, la successiva grandezza e magnificenza di Roma:

sol medium cæli conscenderat igneus orbem,
cum muros arcemque procul ac rara domorum
tecta vident, quæ nunc Romana potentia cælo
aequavit (tum res inopes Evandrus habebat):
(Virg., VIII, v. 97-100).[1]

V'ha del divino nella mite saggezza dell'Evandro virgiliano, figlio di Mercurio.

Ora vediamo il medesimo personaggio nel poema tedesco.

« Enea si recò da re Evandro, a Spalanto, dove ora sorge Roma.[2] »

Questo è il solo punto in cui Veldeke mostra di conoscere la geografia antica un po' meglio di Benoist de S. More, che fa di Evandro un re di Arcadia. Qui Veldeke è d'accordo con Virgilio, il quale dice che Evandro, emigrato dall'Arcadia, risiede a *Pallanteum*, dove fu in seguito edificata Roma.[3]

Ma Evandro è, nel poema tedesco, un principe potentissimo, che manda in aiuto di Enea 10,000 uomini e 50 bastimenti, e conferisce la

[1] Cfr. anche Virg., VIII, v. 360, 366 e 455.

[2] toe Spalantê gevaren,
al dâ Rôme nu stêt.
(Beh. 6025).
sint stont Rôme an der selven stat.
(Beh. 6243).

[3] Cfr. Virg., VIII, v. 51-54.

spada di cavaliere al proprio figlio Pallante, con tutta quella solennità e magnificenza di di cui si soleva far pompa, in simili circostanze, nel medio evo, alle corti dei principi tedeschi.

« Egli non è ancora diventato cavaliere, » dice Evandro presentando Pallante a Enea; « domani lo cingerò di spada, il che egli desi- » dera da lungo tempo, e lo incoronerò....[1] »

L'uso antico voleva che gli ambasciatori si presentassero recando in mano un ramoscello d'ulivo, in segno di pace.[2]

Veldeke, che di solito non tiene nessun conto degli usi e delle consuetudini antiche, a questo punto si trattiene e commenta, secondo l'esempio datogli dal suo modello francese, l'uso mentovato da Virgilio:

« Allora anche il nobile Enea fece quel » che era consuetudine in quel tempo, e così » pure fecero quelli che erano venuti insieme » con lui. Tutti i cavalieri avevano preso un » ramo d'olivo, il che significava pace, ed era » d'uso a quei tempi in parecchi paesi. Chi lo

---

[1] Beh. 6164-6167.

[2] tum pater Æneas puppi sic fatur ab alta
paciferæque manu ramum prætendit olivæ:
(Virg., VIII, v. 115 e 116).

(Vedi la stessa consuetudine indicata in Virg., VII, v. 154; XI, v. 101).

» reggeva in mano, nessuno gli dava fastidio.
» Così usava il popolo pagano. [1] »

Veldeke ci descrive la solennità con cui a Pallante, figlio di re Evandro, fu conferita la spada di cavaliere.

Evandro spedisce messaggeri di giorno e di notte (*over dach end over nacht*) per annunziare che a Pallante sta per essere conferita la

[1] do had ouch der hère Ênêas
gedân als dâ sede was,
end die met hem wâren komen:
si hadden alle genomen,
alre ridder gelich,
einen olives twîch.
dat beteikende frede
end was in den tîden sede
wîden over menich lant.
swe dat hadde an sînre hant,
hem enskadede nieman niet.
des plach die heideniske diet.
(Beh. 6087-6098).

Pey pone di fronte a questi versi quelli corrispondenti di Ben. de S. More:

Dont tondi son bras vers la rive
Et mostra lor I rain d'olive,
Ce estoit dont à icel temps
Signe de pais entre paiens.

« Ce passage est interessant au point de vue des » transformations successives de la fable virgilienne. Le » poète romain parlant d'un usage familier à tous ses » lecteurs, s'est contenté de dire qu' Enée présente a » Pallas un pacifique rameau d'olivier. Benoist croit de» voir expliquer un symbole peu connu sans doute en » son temps, et Veldeke se défiant plus encore de l'in» telligence de son public, commente le commentaire et » développe en 6 vers les deux vers de son modèle ». (Pey, pag. 17).

spada,[1] e che chiunque volesse esser armato cavaliere insieme con lui, venisse a corte, e riceverebbe destrieri, armi e tesori.[2]

Il bell'episodio virgiliano di Eurialo e Niso è conservato nell' *Eneide* tedesca, ma con minor impeto d' affetto. Così Veldeke tace della madre di Eurialo, la quale in Virgilio, alla vista del figlio morto, prorompe in così patetici lamenti.

L' affetto quasi più che fraterno, che univa i due giovani, vi è nondimeno espresso con efficacia:

« In tanti anni, dacchè erano assieme, non

---

[1] gewâpen nemen solde

= *litt.:* doveva prendere le armi.

[2] ros, wâpen ende skat.

(Vedi Beh. 6265-6302).

Cfr. coi Nibelunghi, strofe 28-44, dove Sigfredo viene armato cavaliere. Questa solennità vi è chiamata *hôchgezite*, o *hôchzîte*, donde l' odierno *Hochzeit* = nozze.

Der hêrre liez dô lîhen Sîvrit den jungen man
lant und bürge als er hete ê getan.
sînen swertgenôzen den gap dô vil sîn hant:
dô liebet in die reise, daz si kômen in daz lant.

(*Nib.* 40).

« Allora il principe fece che Sigfredo conferisse in feudo paesi e castelli, come egli stesso aveva fatto prima. A quelli che erano fatti cavalieri insieme con lui, egli donò generosamente; così furono contenti del viaggio che avevano fatto. »

« Quel che dava splendore a queste solennità, era l'accorrere che vi facevano i figli dei gentiluomini, i quali ricevevano la spada insieme al giovine principe, e formavano come una corte intorno a lui. » (Wörner, pag. 150).

» erano mai stati divisi altro che di nome, poi-
» chè pareva ad ambedue di formare una sola
» persona.[1] »

Poichè Niso ebbe manifestato all' amico il suo disegno di andar nel campo nemico in cerca del corpo del loro padrone e far strage dei guerrieri addormentati e ubriachi, Eurialo esclama:

« Amico, perchè parlate così? Cambiate
» pensiero.[2] Mi pare che facciate male. Noi
» siamo una sola carne e un sol sangue,[3] caro
» amico mio. Io non so come potremmo uscire
» per metà e per metà rimanere qua dentro.[4]
» Mi parrebbe cosa contraria all' amicizia
» (*onminne*). Poichè Iddio ci ha dato un sol

---

[1] niwet mêre wan der namen
wâren sî geskeiden,
want sî dochte beide,
dat sî ein lif wâren.
(Beh. 6546-6551).

[2] ir solt ûch bedenken bat.

(mhd. *baz*, nhd. *besser*). Vedi il modo odierno *sich eines bessern besinnen* = cambiar consiglio, prender miglior partito.

[3] wir sîn ein fleisc ende ein blœt.

Cfr. B. de S. More:
Une ame somes et I cors.
Dont n'es tu jo, et jo sui tu?

[4] dat wir half ût giengen
end half beleven hie inne.

Cfr. B. de S. More.
Une moitié ira là fors,
Comme peut l' altre caiens remaindre?

» corpo, noi dobbiamo vivere insieme e anche
» morire insieme.[1] »

L' assalto di Turno contro la rocca di Montalbano, dove Enea s' è trincerato, è, su per giù, simile alla descrizione che ne dà Virgilio, se ne togliamo l' intervenire degli Dei, e se teniamo conto della diversa posizione dell' accampamento nei due poemi.

Nella descrizione di Veldeke si fa menzione di catapulte (*mangen*) e di torri che arrivavano all' altezza delle mura (*evenhôge*), di ponti levatoi (*valbruggen*) e di altre macchine e opere di fortificazione in uso nel medio evo.

Dopo l' assedio vien la battaglia in campo aperto.

I personaggi che emergono in questa, sono principalmente Turno e Pallante, il giovine che vuol fare il suo noviziato di cavaliere.[2]

L' esercito si compone di scudieri (*schiltknechte*) che erano la bassa forza,[3] di arcieri (*skutten*), i quali, negli assedi, dovevano coi loro

---

[1] I medesimi concetti si trovano espressi da Veldeke e da B. de S. More. (Vedi Pey, pag. 19. — Beh. 6595-6615).

[2] he wold dâ ridderskap doen
(Beh. 7294).

[3] Vedi il verso già citato in principio:
solde man skiltknechte klagen,
sô mocht dâ mekel jamer wesen
(Beh. 6426 e 27).

proiettili allontanare dalle mura i difensori; di paggi dei cavalieri [1] e finalmente di cavalieri (*ridder*, *ritter*) che formano il nerbo dell' esercito, e dei quali solo è indicato il numero. [2]

I fantaccini e gli arcieri, in battaglia aperta, si tengono in disparte. Questa, in Veldeke come pure in Herbort di Fritzlar e in Conrad, è una lotta a cavallo di cavalieri contro cavalieri.

Prima che gli eserciti muovano l' uno contro l' altro, vengono innalzate e assicurate le insegne (*teiken*), le bandiere.

---

[1] *Sarjante* o *serjant* dal franc. *sergent*.

[2] Così Turno oppone a Enea 10000 cavalieri, senza contare gli arcieri e i fantaccini.

Di Aventino è detto:

> dûsont ridder hadde er bracht
> sonder skutten end foethere.
> (Beh. 5064 e 65).

« Mille cavalieri aveva condotto seco senza contare gli arcieri e i fantaccini ».

Di Pallante è detto:

> dûsont ridder sonder sarjante
> end sonder skutten brachte er daro
> (Beh. 5082 e 83).

« Egli conduceva 1000 cavalieri senza contare i paggi e gli arcieri. »

Nel *Parzival* di Wolframo d' Eschenbach si trova però indicato anche il numero dei paggi, distinguendo soltanto questi dai cavalieri, col dire che non portavano scudo. (Vedi *Parz.*, IV, v. 932, e v. 1056-1061).

« Essi (i troiani) avevano attaccato (*ane-*
» *gebonden*) parecchie insegne e bandiere. [1] »

Quando le schiere cavalcano le une contro le altre, i capi escono dalle file e si battono in singolar tenzone. Qui abbiamo nella poesia cavalleresca un tratto affine al poema antico. Anche Virgilio ci descrive la lotta tra Turno e Pallante, tra Enea e Mesenzio.

In Veldeke le singole tenzoni hanno naturalmente tutta la destrezza e l' eleganza dei tornei medioevali, seguono tutti i volteggiamenti voluti dal codice della cavalleria.

« Turno, il valoroso eroe (*genendige*), spinse
» innanzi il suo cavallo. Egli recava in mano
» un' insegna gialla e rossa.... L' eroe aveva
» indosso una maglia (*wâpenroc*) del colore della
» sua bandiera, di velluto rosso e giallo.

» Cavalcava un cavallo arabo (*râvît*) che
» correva e saltava molto. Egli si spinse fuor
» delle file, davanti ai suoi cavalieri, e spronò
» il destriero.... Pallante cavalcava un cavallo
» di Castiglia (*kastellan*), che il re di Marocco
» aveva mandato a suo padre.

» La sua maglia era di una stoffa preziosa, [2]

---

[1] Cfr. Nibel., 1535:

er bant ouch zeinem schafte ein zeichen daz was rôt.

= egli legò a un' asta una insegna rossa.

[2] Pellìn (mhd. *phellelin*) dal sost. *phellel*, stoffa pre-

» e la sua insegna era di zendado verde come
» l'erba,[1] e verde pure era lo scudo.... Egli
» spronò il cavallo, appena vide Turno; saltò
» fuori dalle file davanti a tutti i suoi vassalli
» (*holden*), che avrebbero dovuto moderare il
» suo impeto (*wîsen*): ma essi non poterono
» trattenerlo. L'eroe Pallante s'affidò a Dio.[2] »

« ....Aveva lo scudo in mano.... calò la lan-
» cia, e lo stesso fece Turno. Allora gli eroi
» fecero mostra di valore (*degenheit*). Essi si
» urtarono coi loro destrieri,[3] come il desiderio
» li spingeva. I due potenti eroi fecero una
» giostra proprio cavalleresca, senza fellonia.[4]
» Nessuno dei due fallì il colpo.[5] »

« Ambedue armeggiarono (*stâken*) destra-

---

ziosa di seta, che si trova spesso nominata da Veldeke come ornamento di veste.

[1] grœne cindal alse ein gras

[2] he liet es got walden,
Pallas der wîgant.

= *litt.*: egli lasciò Dio provvedere a ciò Pallante il guerriero. *Walden*; mhd. e nhd. *walten*; vedi l'odierno idiotismo *über etwas schalten und walten* = disporre di qualche cosa in modo assoluto, dispoticamente.

[3] tesamene si randen

= *litt.*: essi si corsero incontro, insieme.

[4] sî dâden eine juste
harde ridderlike,
die twêne heled rîke,
âne arge liste.

juste o *tjoste*, dall'antico franc. *jouste* = tenzone a cavallo colla lancia, giostra.

[5] her neweder vermiste.

» mente, in modo che le lancie si spezzarono e
» le scheggie volarono in alto. Dall' una parte
» e dall' altra trassero la spada.... I loro cavalli
» si piegarono sui garetti (*hassen*, *hahsen*, *hehse*),
» ma nessuno dei due cadde.[1] »

Allora soltanto le schiere si avanzano dalle due parti, e la battaglia incomincia.

Quando questa è presso alla fine, Pallante e Turno si ritrovano, si azzuffano di bel nuovo, e Turno uccide il suo avversario:

« Spinsero a corsa i loro cavalli i due valo-
» rosi guerrieri,[2] coprendosi cavallerescamente
» con gli scudi. Mentre spronavano i cavalli,
» l' uno gettò l'altro giù di sella con la lancia,
» da prodi cavalieri. Allora diedero di piglio
» alle spade i due generosi (*milde*) eroi, e in-
» fransero gli scudi in minute schegge.[3] Al-
» lora Pallante diede a Turno un colpo così
» forte, che questi cadde a terra.... Colla ta-
» gliente spada che portava in mano, egli gli
» spaccò l' elmo e le maglie di sotto.

» ....Turno cadde in ginocchio davanti a

---

[1] Beh. 7810-7370.

[2] sî lieten dare strîken,

= *litt.:* essi fecero muovere rapidamente (i cavalli).

[3] tehiewen die skilde
te spânen vele kleinen.

tehieven; mhd. *zehiewen;* nhd. *zerhieben* imp. di *zerhauen,* frantumare.

» Pallante. Serbò la spada in mano, ma non
» potè sollevar nessun colpo, mentre stava in
» ginocchio.

» ....Egli passò la spada attraverso il corpo
» di Pallante, sotto la corazza.... e lo stese
» morto a terra. [1] »

Pallante portava al dito un anello « che
» Enea gli aveva dato in segno di fedeltà e
» d'amicizia, di benevolenza e d'alleanza. [2] »
Era d'oro rosso e v'era incastonato uno smeraldo. Turno glielo tolse. [3]

Dobbiamo qui notare un altro esempio della cura, con cui i poeti medioevali schivano di fare intervenire gli Dei nelle faccende umane.

Quel che nel poema virgiliano è opera palese degli Dei, in Veldeke è per lo più opera del caso, nel quale forse (ma sempre velatamente, e come vuole il concetto cristiano) si riflette la divina provvidenza.

Si può chiedersi, quale di questi due modi di considerare gli eventi umani, abbia in sè più

---

[1] Beh. 7526-7570. (Cfr. Virg., X, v. 453-489).

[2] dorch trouwe end dorch fruntskap,
dorch minne end dorch geselleskap

[3] Beh. 7559-7626.

Nell'*Eneide* di Virgilio Turno toglie a Pallante il budriere, sul quale era scolpita in oro la storia delle Danaidi. (Cfr. Virg., X, v. 495-505).

del poetico. Il primo è certo più plastico; il secondo più filosofico. Per un poema, dove tutto è per gli occhi, il primo è certo più favorevole, e basterebbe a dimostrarlo il confronto tra Virgilio e Veldeke, in quegli episodi dei loro poemi, dove l'uno fa comparire gli Dei, e l'altro affida tutto al caso o alla velata provvidenza.

Il cristianesimo, propizio ad altro genere di poesia, alla lirica specialmente, a poco a poco ha reso impossibile il poema epico, o lo ha per lo meno trasformato in modo da essere del tutto diverso dall'antico.

In mezzo agli orrori della mischia, Virgilio ci ricrea coll'episodio di Giunone, la quale, in pena per Turno, scende in terra, e spinge incontro al suo protetto un'ombra che ha tutte le sembianze d'Enea. Turno l'insegue; l'ombra vana mossa da Giunone, cerca rifugio dentro una nave legata alla spiaggia, e appena Turno v'è dentro, Giunone scioglie la fune, e la nave porta il guerriero in alto mare, al sicuro.[1]

Nel poema tedesco è invece un arciere, che stando sopra una nave e vedendo passare il duca Turno (*den hertogen*), gli vibra contro una

[1] Virg., X, v. 692-747.

freccia, e lo ferisce. Turno infuriato salta sulla nave, e uccide l'arciere: ma intanto accadde « un gran miracolo e una gran disgrazia;[1] » si sciolse la fune che reggeva l'ancora, e il vento spinse la nave lontano dalla riva, sicchè, dopo aver errato due giorni e una notte in balìa dell'onde, « Turno approdò davanti a una città, » della quale era signore Dauno, suo padre.[2] » E il poeta aggiunge ingenuamente, scuoprendo l'opera velata della provvidenza: « Se la nave » non l'avesse portato via, Enea l'avrebbe uc- » ciso.[3] »

Terminata la battaglia, Enea coi suoi si ritira nella sua fortezza di Montalbano, e i Latini gli mandano un'ambasciata per pattuire un armistizio di 14 notti (*frede over vertien nacht*).[4]

---

[1] dat was ein mekel wonder
ende grôt onheil.
(Beh. 7656 e 57).

[2] dœ gelande Turnus
vor eine borch, dâ Daunus
sîn vader hêre over was.
(Beh. 7737-39).

Cfr. Virg., X, v. 688:
et patris antiquam Dauni defertur ad urbem.

[3] Beh. 7627-7748.

[4] Cfr. Virg., XI, v. 133:
bis senos pepigere dies....

Anche B. de S. More parla di un armistizio di 12 giorni, secondo l'uso romano. Veldeke, seguendo le consuetudini giuridiche dei suoi tempi, ne fa un'armi-

« Essi bruciarono i loro morti, come allora si usava. [1] »

Con questi due soli versi Veldeke accenna all' uso antico, lungamente descritto da Virgilio, di bruciare i cadaveri; ma a descrivere la sepoltura di Pallante, egli spende più di 400 versi.

Vedemmo il medesimo quando si trattò di Didone, e ne avremo un altro esempio per la sepoltura di Camilla. Qui il poeta tedesco s'allontana affatto dal latino.

La bara di Pallante, che Virgilio ci rappresenta come un semplice intreccio di rami (*stramen agreste*), nell' *Eneide* tedesca è ornata di avorio, di gemme e di stoffe preziose, legata con nastri di seta. Enea vi colloca uno stra-

---

stizio di 14 giorni o meglio notti, che è il termine di cui è fatto spesso menzione nella *Lex Salica* e nel *Sachsenspiegel*. (Secondo Grimm *Rechtsaltertümer* pag. 821, questo intervallo di 14 notti corrisponderebbe all'intervallo tra plenilunio e luna nuova). Altrove si parla di un armistizio di 40 giorni (*viertich dage end viertig nacht.* Beh. 9279), il quale intervallo di tempo è, sempre secondo Grimm, antica determinazione che si trova nella *Lex Salica* e *Ripuaria*. (Vedi Wörner, pag. 143).

[1] here dôden sî branden,
alsô man doe plach
(Beh. 7962 e 63).

Cfr. Virg., XI, v. 182-212. Vedi anche (Virg., VI) la descrizione della cremazione del cadavere di Miseno.

punto (*kolter*) di velluto rosso, sul quale è deposto il cadavere.[1]

Questa cura della pompa, questa, per così dire, esteriorità, non impedisce però che ogni tanto l'intimo sentire prorompa. Per es. le querimonie di Enea per il morto guerriero ed alleato, non cedono in Veldeke a quelle che si leggono in Virgilio, benchè il contenuto ne sia diverso assai. Nell' *Eneide* latina, Enea ha sempre il pensiero rivolto al dolore dei genitori orbati d'un tal figlio; nella tedesca, egli sopra tutto rimpiange le virtù del cavaliere spirato, e queste virtù egli le enumera, sicchè noi ne possiamo rilevare in che cosa principalmente consistesse l'eccellenza d'un cavaliere medioevale, quasi lo specchio della cavalleria.

« Bella figura d'uomo, eccellente spada!
» Quante mai virtù ho scoperte in te in poco
» tempo! Valore e prudenza, fedeltà e amore,
» ardire e riflessione ed energia, buona astuzia
» e gran forza! Tu eri tenace e serio, benigno
» ed equanime; avevi buoni costumi e abbon-
» danza di ogni virtù.[2] »

---

[1] Beh. 7978-7999. (Cfr. Virg., XI, 64-77).

[2] skoene belede (*bild*), koene degen!
wat ich in korten stonden
dogende (*Tugende*) an dir hân vonden,
manheit ende sinne,
trouwe ende minne,

La principal virtù del cavaliere (come apparisce anche da altre lodi in altri poemi) è la fedeltà, [1] ed è su questa che si fonda la relazione tra vassallo e feudatario. A questa sovrana virtù della fedeltà o lealtà s' aggiunge il valore unito al prudente senno. Il contrapposto del prode cavaliere, Veldeke ce lo dipinge in Drance: « uomo di modi finissimi, [2] savio e » ricco, intelligente, bel parlatore, salvo che » egli combatteva mal volentieri e gli piaceva » il quieto vivere. [3] Ecco quel che si diceva di » lui, il peggior biasimo che gli si desse. [4] »

---

koenheit ende mannes rât
end willich herte toe der dât,
goede list end grôte kracht!
du wâre stâde end ernesthacht,
milde end reinmoede.
du hedde sede goede
end alre dogende genoech.
(Beh. 8054-8065).

Cfr. anche 12613-12625.

[1] Enea non è perciò raffigurato da Veldeke come un fiore di cavaliere, poichè egli viene meno alla fedeltà verso i suoi amici e parenti, fuggendo da Troia, per cui gli toccò poi vergognarsi ritrovandosi con loro nell' Inferno. (Vedi Wörner, pag. 152 e 153).

[2] ein harde wale gehovet man :

gehovet part. del v. mhd. *hoven* o *hoben* = educare cortigianamente.

[3] ende gerne hade gemac

[4] Beh. 8529-8537. Cfr. in Virg.:

largus opum et lingua melior, sed frigida bello
dextera, consiliis habitus non futilis auctor,
(Virg., XI, v. 338 e 339).

Appena Enea ebbe pronunziato quelle parole di compianto, « egli si gettò sulla bara,
» l'abbracciò stretta, e cominciò a piangere
» forte, finchè i suoi saggi vassalli (*wîse man*)
» lo tolsero di lì a forza, e lo rimproverarono,
» mal tollerando che il potente eroe si conte-
» nesse così puerilmente e si dolesse in quel
» modo. [1] »

Belle e profondamente sentite sono le querele dei genitori di Pallante al giungere della bara, ed è da notarsi come, conforme a natura, Evandro non muove rimprovero a Enea della morte del figlio, mentre la madre dà sfogo a tutto il suo rancore verso l'ospite trojano, che chiama sleale. [2]

Nell'eccesso della sua disperazione essa chiama gli Dei ciechi e sordi, poichè non impedirono la strage del figlio:

« Essi non riceveranno più da me, po-

---

[1] ein deil torenlîke (*zornig*),
dat der hêre rîke
sîn dinc sô kintlîk ane vienc
end solîch jâmer begienc.
(Beh. 8085-8088).

Questo eccesso di disperazione, forse disdicevole in un prode guerriero, e quest'ingenuo rimprovero rivolto a Enea dai suoi vassalli, non si trovano in Virgilio, il quale mantiene sempre Enea all'altezza dell'eroe. (Cfr. Virg., XI, v. 94-99).

[2] Ênêas der Treiân,
der vel ongetrouwe.

» vera donna, nè servizio nè onori in tutta la
» mia vita, a meno che essi non mi vendichino
» del trojano Enea, che ti lasciò uccidere, e
» non ti venne in soccorso. Quando ti tol-
» sero la vita, dormiva egli forse?

» A che servono queste armi, questi de-
» strieri e queste vesti che egli ci ha mandato,
» che tu conquistasti, oh figlio mio? Tanto
» maggiormente debbo rimpiangere la tua bella
» giovinezza, quanto più sento dire delle tue
» virtù e del tuo valore.[1] Dio uccida colui che
» ti uccise! Ohimè che ti portai nel mio seno!...[2] »

Dopo queste patetiche querimonie, Veldeke incomincia la minuta descrizione del seppellimento di Pallante.

Le sue ferite vengono lavate con vino e droghe (*pigmente*), il corpo è unto con balsamo e aromi (*arômatâ*); poi, vestito da sovrano, con la corona in capo, lo scettro in mano, l'anello d'oro in dito, è portato nel sotterraneo del

---

[1] *fromicheide*, donde l'odierno *fromm*, pio, e *frommen*, esser utile.

[2] ouwê, dat ich dich ie gedrœch (*trug*)

(Vedi Beh. 8125-8231).

Nell'*Eneide* di Virgilio la madre di Pallante è già morta, e Evandro la ricorda con queste parole:

....tuque, o sanctissima coniunx,
felix morte tua neque in hunc servata dolorem!

(Cfr. Virg., XI, v. 147-181)

tempio, in una tomba che il re aveva fatto edificare per sè stesso.

« Il sepolcreto era fatto a volta [1] e non
» alto, di bella architettura, ornato nell'interno
» e magnifico per ogni riguardo. Il pavimento
» (*esterîch*) era di puro cristallo, diaspro e co-
» rallo. Le colonne erano di marmo, e le pareti
» d'avorio incrostato di pietre preziose. Non es-
» sendovi finestre, non vi penetrava raggio
» di sole nè luce alcuna. Il soffitto era dorato.
» La bara stava nel mezzo, sopra 4 colonne
» (*pîlâren*) di porfido screziato, [2] venute da lon-
» tano, dure e massicce.

» La tomba nella quale riposava Pallante,
» era fatta di una pietra preziosa di color ver-
» de, lavorata artisticamente. [3] Accanto al ca-
» davere stavano due piccole anfore, [4] l' una
» d'oro ripiena di balsamo, l'altra di una pietra
» preziosa. La pietra era vuota internamente e
» ripiena di muschio e di terebentina....

---

[1] *senewel* o *sinewèl* = tondo, ovale, a volta.

[2] misselîke gevare

(vedi nhd. *gefärbt*, *farbig*, colorito) = *litt.:* variamente colorito.

[3] dat was ein prasin grœne,
ergraven wale met sinne.

[4] twei vat vele gefœge,
als twêne wênege krœge

= *litt.:* due vasi (*Fass*, *Gefäss*) molto graziosi, ossia due piccole anfore.

» Da ognuna delle anfore usciva un tubo
» d'oro, che portava l'incenso (*rouch*) nel ca-
» davere. La pietra sepolcrale era una preziosa
» amatista, sulla quale era inciso l'epitaffio....
» Una lampada, non di vetro, ma di gia-
» cintino, fu appesa al di sopra della tomba.[1]
» L'olio che l'alimentava, era balsamo finissimo
» (*vele goet*); la pietra, rossa come sangue; la ca-
» tenella dalla quale pendeva la lampada, era
» d'oro rosso. Dentro alla lampada fu messo
» un lucignolo bello e raro, fatto d'una pietra
» preziosa (*besteône*), che arde nel fuoco e non
» si spenge mai. Durò a bruciare fino al giorno
» in cui fu ritrovato il corpo di Pallante, il
» che accadde nel tempo in cui l'imperatore
» Federico fu incoronato[2] a Roma, dopo la
» sua prima campagna che egli fece oltre i
» monti con parecchi guerrieri, nel paese di
» Lombardia.[3] Allora si trovò l'eroe Pallante
» nella tomba che abbiamo descritto. Questa
» non è bugia. Ancora ardeva la lampada che

---

[1] di lampâde was ein jachant,
sî enwas niwet glas.
= *litt.:* la lampada era un giacintino, essa non era per nulla vetro.

[2] *gewîet*, *gewîhet*, nhd. *geweiht*, consacrato.

[3] nâ sînre êrsten herevart,
di he fûr over berge
met menegen halsberge
te Lancparten in dat lant.

» il padre pose là dentro, quando il giovane
» re Pallante era stato collocato nel sepolcro.

» Gran miracolo fu questo, che il lume du-
» rasse acceso sotterra per tutto quel tempo
» che Pallante vi giacque, per più di 2000 anni,
» ve l'assicuriamo. Quando si scavò la tomba
» e si alzò la pietra, e il vento vi battè contro,
» questa è cosa nota, allora il lume si spense.
» Si vide il fumo e la cenere e la pietra ar-
» dente.[1] »

Con la medesima cura minuziosa Veldeke descrive le armi di Camilla: la corazza larga, liscia come ghiaccio; i gambali (*hosen*) di ferro, l'elmo gemmato terso come vetro, lo scudo d'avorio con le borchie d'oro gemmato. La guerriera cavalcava un destriero arabo coperto di gualdrappe.[2]

---

[1] Beh. 8235-8108.

Quanto alla leggenda del rinvenimento del cadavere di Pallante, attribuito, secondo alcuni, a Federigo Barbarossa nel 1155 e, secondo altri, a Enrico II di Franconia, vedi:

Ettmüller: *Dichtungen des Mittelalters*, vol. VIII, *Eneide von Veldeke*, *Vorwort*, XV e XVI; Pey, 24; Comparetti: *Virgilio nel Medio Evo*, parte II, pag. 68, nota 1.

[2] *met zindâle,* it. *zendado,* ant. franc. *cendal.* La vera espressione per queste gualdrappe è *kovertiure* (couverture), ed è singolare che non si trovi questa parola in Veldeke, mentre Herbort von Fritzlar l'adopera già usualmente. (Vedi Wörner, pag. 145).

Tanto Camilla quanto le sue guerriere, avevano intorno all'elmo dei veli di seta, secondo l'uso del loro paese.[1] Turno, partendo per combattere Enea, lascia in aiuto di Camilla 10,000 cavalieri, senza contare gli arcieri e i fantaccini.[2]

Tratto caratteristico nel poema tedesco, è che i Trojani, vedendo nella mischia Camilla e le sue seguaci far prodigi di valore, le prendono per Dee o per ondine (*mereminnen*),[3] e fuggono davanti a loro, finchè Oriloco avendone uccisa una, essi si rianimano e scacciano le guerriere fin sotto le mura di Laurento, dove stava il re Latino. Messapo le riconduce nella mischia, e Tarconte, « un cortesissimo Trojano,[4] » scher-

---

[1] Beh. 8791-8823.

[2] tien dûsont ridder te were
sonder skutten end fôthere.
(Beh. 8861 e 62).

[3] Beh. 8901-8940.

[4] eine harde hovesc Troiân
(Beh. 8967).

Queste parole *hovesc*, *hobesch*, *hövisch*, *hüvesch* o anche *höfsch* e *hübsch* (donde l'odierno *hübsch* = bellino, grazioso) che tutte provengono da *hove* o *hof* = corte, sono difficilissime a tradursi, perchè si riferiscono a quella cortesia o *courtoisie* o *höfische Sitte*, che difficilmente troverebbe oggi il suo corrispondente. Significa persona che ha famigliari i modi e gli usi di corte, che sa a mente il suo galateo d'uomo di corte. *Höfisch* = cortigianesco, e *hübsch* = bellino, grazioso, ora di significato diverso, in origine volevan dire lo stesso. (mhd.

nisce Camilla, dicendole che altre lotte le si addicono meglio di quella: « giacere mollemente » (*sachte*) sopra un bel letto e lottare a gara col» l'amore, e in quella lotta la vittoria sarebbe » certo di lei, e ne metto pegno una moneta » d'oro di Bisanzio, dodici delle quali fanno un » marco.[1] »

Le arti guerresche di Camilla ci sono descritte con queste parole: « Arras » (l' Arunte di Virgilio) « vide come essa imbrandiva la spada » e volteggiava, e come infrangeva la sua lan» cia, e come lottava corpo a corpo, e come spro» nava il cavallo contro l' avversario.[2] »

Un altro personaggio singolare, che comparisce in questa battaglia, è « il nobile Cloreo, » il sacerdote dei Trojani, il capo della loro reli» gione,[3] il quale era altresì prode cavaliere,

---

höfesch e *hübesch* di medesimo significato, formati ambedue da *hof*, mediante la finale *esch* o *isch*).

1 einen trôisken bîsant,
der tweleve gelden eine marc.

Marc o *mark* = mezza libbra d'oro o d'argento. (Beh. 8970-9004). Cfr. in Virg., le parole di Tarconte ai suoi guerrieri. (Virg. XI, 732-740).

2 wie sî slœch end wie sî stac
end wie sî her sper brac
end wie sî justierde
end wie sî punierde
(Beh. 9050-9054).

3 *Her ewen meister* = il maestro del loro culto. *Ewê* = eternità, donde l'odierno *Ewigkeit*, significa anche legge, diritto, consuetudine, culto, e finalmente

» d'animo virile, e conosceva le arti cavallere-
» sche,[1] e aveva con sè grande schiera di cava-
» lieri e di arcieri. Egli sapeva bene adoperare
» tanto i libri quanto la spada....[2] »

Egli portava in capo un elmo magnifico:
« In cima v'era un rubino, e tutt' intorno al-
» l' orlo erano smeraldi e ametiste, e sul da-
» vanti della visiera c'era un rosso giacintino
» molto grande e bello, trasparente e rosso
» come sangue.[3] »

L'elmo di Cloreo fu la causa della morte di Camilla, perchè la guerriera se ne invaghì; per impadronirsene uccise Cloreo, e mentre china a terra, voleva tagliare con la spada i legacci dell'elmo conquistato, il troiano Arras, a tradimento, la trafisse.[4]

---

il vincolo sacro del matrimonio, donde l'odierno *Ehe*, matrimonio.

[1] end konde wale an ridderskap

[2] he konde wale nutten
beide boech ende swert.

nutten, mhd. *nutzen*, nhd. *benutzen*, adoperare, approfittare.

[3] Beh. 9064-9093.

[4] Beh. 9092-9117. (Cfr. Virg., XI, v. 768-782).

In Virgilio Cloreo è detto *olim sacerdos*, mentre Veldeke ce lo presenta come tuttora sacerdote. L'immagine del sacerdote guerriero doveva esser famigliare al medio evo, specialmente in Germania, dove c'erano tanti principi ecclesiastici. La smania di Camilla di venire in possesso delle armi di Cloreo, è pure descritta in Vir-

Armi, gualdrappe, seta e velluto, destrieri riccamente bardati, pietre preziose e vesti rare; ad ogni piè sospinto c' imbattiamo, nell' *Eneide* di Veldeke, nella descrizione di simili oggetti.

Enea s' accampa davanti a Laurento, residenza di re Latino, ed ecco descritta per prima cosa, la magnifica tenda dell' eroe trojano:

« Era ampia ed alta; gliel' aveva regalata
» Didone in segno d' amore (*dorch minne*). Era
» fatta con arte (*met sinne*); di lontano pareva
» una torre. Venti bestie da soma non basta-
» rono a portarla. Fu piantata sopra un monte,
» in un bellissimo punto, come Enea comandò,
» intorno a un altissimo palo (*mast*). Le corde
» (*snûre*) erano saldissime, la cupola (*knop*) era
» d' oro, e sopra vi posero un' aquila parimenti
» d' oro. Il panno della tenda (*getelt*) era di due
» colori (*tweire varen*), di due specie di velluto
» (*tweire hande samit*). Intorno alla tenda si cinse

---

gilio, ma non già dell' elmo solo, sibbene di tutta l' armatura, e il suo intenso desiderio è spiegato dai versi:

.... sive ut templis præfigeret arma
Troïa, captivo sive ut se ferret in auro
venatrix....

Non è dunque, come in Veldeke, unicamente la cupidigia d' impadronirsi dell' elmo per la sua bellezza, che spinge Camilla ad uccidere Cloreo. Ma il gusto delle belle armi per sè stesse era vivissimo in quel mondo cavalleresco, in mezzo al quale viveva Veldeke.

» d'argine un gran circolo di terreno [1] e si oc-
» cupò un vasto campo, a scopo di maestà, di
» ricchezza e di bella apparenza. La tenda sor-
» geva pari a un muro. Non ne fece gran caso; [2]
» non era per difesa. »

Re Latino ottiene da Enea un armistizio di 40 giorni e 40 notti, e questa tregua, di cui Virgilio non fa parola, è forse un ingegnoso spediente del poeta per aver agio di descrivere minutamente, con quasi 300 versi, i funerali e la tomba di Camilla.

La bara era d'avorio, i nastri erano di seta. V'era sopra un trapunto di velluto rosso; l'orlo era di stoffa verde. [3] Si pose sotto il capo di Camilla un cuscino ripieno di piume. Uno

---

[1] einen hof vele wit
sloech man ombe dat getelt (*gezelt*)
end bevienc ein mekel velt.

[2] des nam hen luttel dûre

= *litt.:* di ciò prese piccola stima; *tur*, *tiur*, vedi l'od. *teuer* caro, di caro prezzo; *lutzel*, piccolo, non esiste più altro che in alcuni nomi propri, come Lützelbuch, Lützelberger. Beh. 9203-9235. (Vedi Schleicher, pag. 229).

[3] met grœnen zimîte
was die liste ondersneden

= *litt.:* di verde stoffa tessuta a doppio, era cucito l'orlo. *zimît*, *timît*, *cimît* o *dimît* è una stoffa tessuta a tramite doppio; *undersneten*, mhd. *undersniden* (vedi nhd. *schneiden*) significa rappezzare con diverse stoffe.

dei drappi della bara era di stoffa orientale, l'altro d'una preziosa stoffa di seta.[1]

Turno fece ricoprire la donzella d'una stoffa saracena lunga e larga. Egli accompagnò la bara a piedi per mezzo miglio, portando in mano un cero, e così pure fecero tutti gli altri, ricchi e poveri, che erano con lui, portando in mano ceri ardenti. Camilla fu sepolta in un luogo elevato,[2] presso il suo tempio, in un posto che essa stessa aveva fatto preparare a questo scopo, facendovi costruire il sepolcro dal savio *Geometras*, il quale ben conosceva l'arte della geometria (ossia dell'architettura).[3]

Egli circondò di un muro di marmo uno spazio circolare.[4] Il pavimento era di diaspro (*van jaspîde*) e si estendeva per 20 piedi. Sorgevano di fronte l'una all'altra, quattro pietre che reggevano due archi alti 20 piedi, i quali

---

[1] die tieke was ôsterîn,
die ander drîantasmê.

tieke, mhd. e nhd. *zieche*, federa; *drîantasmê* o *driancasîne* dal lat. med. *pallium triacontasimum*.

[2] vel hô boven die erde

= *litt*, molto alto al di sopra del suolo; *boven*, mhd. *enboven* o *enboben*, nhd. *oberhalb, oben*.

[3] die list van geometrîen

list., nel mhd. ha di rado il significato odierno di astuzia. Significa sapienza, prudenza e, in special modo, arte ed esercizio dell'arte.

[4] met marmore er ombmûrde
ein skône senewele stat

si riunivano in croce (*krûcewîs*) alla sommità. Nel punto di riunione v' era un basamento di porfido, e su questo s' innalzava un pilastro (*pilâr*) di marmo, alto 40 piedi. Su di esso riposava un capitello (*simetstein*) tondo, e largo 7 piedi. Su questo capitello sorgeva un edifizio (*gewerke*) alto 40 piedi e largo 20. Il pavimento di questo era fatto di pietre preziose. Finalmente sopra quest'edifizio sorgeva il sepolcro, il quale aveva ai quattro lati, 4 finestre fatte di granate e zaffiri, smeraldi e rubini, crisolidi e sardoni, topazi e berilli. Il soffitto della volta era a mosaico d'oro. [1]

La bara era un calcedonio di gran prezzo, e la pietra che la ricopriva, un sardonio. Dentro furono collocati due vasi pieni di balsamo, affinchè il cadavere si conservasse. Sul sardonio stava scritto in smalto (*gesmelte*) l'epitaffio....

Prima d'abbandonare il sepolcro, essi vi appesero una lampada ripiena di balsamo inestinguibile. La fece un greco (*Krieke*) e il savio geometra (*der wîse Geometras*)[2], che era persona

---

[1] dat hemelte was bovene
gemûset wale met golde

= *litt.:* il cielo era di sopra ornato bene d'oro. *Gemûset* per *gemuschit* o *gemischt*, misto.

[2] « Da Bisanzio venne all'Occidente l'eccitamento a nuove costruzioni. Per tutta l'antichità germanica si ritrova questo diletto e questa passione delle pietre preziose. Si pensi al tesoro dei Nibelunghi. La compiacenza

molto abile (*listich*). La catena che reggeva la lampada, era d' oro; una colomba scolpita sopra una pietra, reggeva nel becco la catena. La lampada era fatta di una granata rossa (*jachant granât*) trasparente come il sangue. Contro il muro era scolpita una statua, che rappresentava un uomo con un arco teso e la freccia impennata. Ogni volta si volesse, egli tirava contro la colomba, cosicchè la lampada le cadeva dal becco e si spengeva. In nessun altro modo poteva spengersi.[1]

In cima all' edifizio fu collocato uno specchio, dentro il quale, quando la giornata era chiara, ogni oggetto si rifletteva dentro lo spazio d'un miglio.[2]

Intanto l' armistizio è spirato, ma viene prolungato di altri 15 giorni, per preparare acconciamente il duello tra Enea e Turno, poichè i due eroi hanno deciso di battersi in sin-

---

con cui il poeta descrive il sepolcro, mostra come già negli alti ceti della società, non facesse difetto il gusto dell' architettura e delle arti plastiche, germe fecondo dal quale si svolse e venne a tanto splendore nei secoli seguenti, l' architettura tedesca. (Wörner, pag. 136).

[1] Su queste lampade inestinguibili, vedi Comparetti: *Virgilio nel Medio Evo*, II parte, cap. VI, pag. 78 e 79.

[2] Beh. 9233-9574. Su questa idea degli specchi meravigliosi, vedi Comparetti: *Virgilio nel Medio Evo*, II parte, cap. VI, pag. 74-77.

golar tenzone, per risparmiare altro sangue ai loro popoli.

Questa nuova sosta dà modo al poeta di presentarci Lavinia, e d'intessere alla sua narrazione quel dialogo sull'amore tra madre e figlia, cui il poema deve quasi tutta la sua celebrità.

VIII

Dei 13,528 versi di cui si compone l'intero poema di Veldeke, ben 3000 sono dedicati agli amori di Enea con Lavinia.

Tutto l'episodio è invenzione del trovero e del *minnesinger*, i quali di un personaggio, che in Virgilio non ha importanza altro che in quanto ad esso si collega tutto il ricco retaggio di re Latino, fecero una eroina d'amore.

Virgilio non fa altro che accennare Lavinia con pochi versi, nel libro VII e nell'ultimo,[1] senza che essa entri mai veramente nell'azione, e ci scuopre in lei una soave figura di giovinetta, figlia ubbidiente al volere della madre, quieta e rassegnata, non ancora agitata dalla fiamma d'amore.[2]

---

[1] Virg., VII, 52-58, 71-80, 385-388, XII, 64-71 e 604-607.

[2] Virgilio accenna soltanto a un po' di turbamento di Lavinia sotto gli sguardi di Turno nel libro XII, 64-70.

Tutt' altra persona è Lavinia in Veldeke, e non che starsene modestamente celata e passiva, come chi sa di essere uno strumento mosso dalla volontà divina,[1] essa agisce di proprio impeto, ribellandosi alla madre, cedendo alla passione d'amore, sicchè domina tutta l'ultima parte del poema, e si può dire che offuschi tutto quel che precede.

Ond' è che bene disse il Wörner: in nessun punto mostrarsi così diversi i due poemi, come al presentarsi di Lavinia.[2]

Vediamo il famoso dialogo sull' amore tra la regina Amata e sua figlia Lavinia, ove, disse Gervinus, d'altronde severo giudice dei meriti letterari di Veldeke, ove regna una intonazione d' innocente fanciullaggine, e di graziosa ingenuità, che venne di poi imitata spesso nella lirica e nell' epica, e fu quella che principalmente procacciò a Veldeke il plauso dei lettori, e spinse perfino un Goffredo di Strasburgo a dire quanto bene Veldeke avesse narrato d'amore.[3]

---

[1] Questa volontà superiore è chiaramente espressa in Virg., specialmente nel libro VII, 58-106.

[2] Wörner, pag. 157.

[3] Gervinus: *Geschichte der d. Dicht.*, pag. 481.

Questo dialogo, che Gervinus credette tutto d'invenzione di Veldeke, è invece imitazione di Benoist di S. More, come fu dimostrato da Pey nel suo articolo già più volte citato. (Vedi anche Wörner, 106-107).

In questo dialogo (dice un altro storico della letteratura tedesca) è già contenuto tutto ciò che in seguito, i poeti lirici ed epici dissero su quest' argomento prediletto di quell'epoca, in guisa che esso può considerarsi come il fondamento della poesia amorosa, ed è realmente squisito e pieno di grazia nella forma e nei pensieri. [1]

Mentre i due guerrieri, Enea e Turno, si preparano alla lotta, la regina Amata, trovandosi una sera nella sua camera (*kemenâde*), chiamò a sè sua figlia, una graziosa donzella (*ein joncfrouwe lussam*), e volle persuaderla ad amare Turno e odiare Enea. E qui incomincia il dialogo sull' amore, che io mi proverò a tradurre fedelmente nei suoi punti principali, riassumendo il resto, e facendo il possibile per conservargli quel suo sapore d' ingenuità quasi infantile, che ne forma il principal pregio.

« Come devo amarlo? » domanda Lavinia.
« — Con tutto il cuore e con tutta l' anima [2].
» – Devo dunque dargli il mio cuore? — Di
» certo. — E come vivrò poi? — Non è così
» che tu devi darglielo. — E se questo non
» accadesse mai? — E se accadesse? — E come

---

[1] Kurz: *Geschichte der d. Litt.* v. I, pag. 327,b.
[2] met den herten end met den sinnen.
= *litt.:* col cuore e coi pensieri.

» potrei rivolgere l'animo mio a un uomo? —
» Te lo insegnerà l' amore. — Per l' amore di
» Dio, che cos' è amore? — Fin dal principio
» esso è signore del mondo, e lo sarà sempre
» più fino all'ultimo giorno,[1] così che nes-
» suno può resistergli in nessuna maniera, es-
» sendo egli così fatto, che non si sente nè
» si vede. — Signora, io non lo conosco. —
» Verrà bene il giorno che lo conoscerai.
» — Ma potrete aspettare fin lì? — Volen-
» tieri aspetterò, se potrò. Ed è facile che io lo
» veda quel giorno, in cui tu amerai senza es-
» serne pregata; appena che tu incominci, ci
» troverai gusto[2] — Non so, signora, se lo farò.
» — Tu puoi esserne sicura. — Ma dunque
» ditemi che cos' è amore! — Non posso de-
» scrivertelo. — Quand'è cosi, lasciate stare.[3] —
» Allora disse la regina:

» L' amore è così fatto, che nessuno può de-
» scriverlo a chi abbia il cuore così impietrito[4]
» ch' egli non vi possa penetrare; ma a chi
» giustamente lo ravvisa e a lui si volge, esso

---

[1] went an den soendach.
= *litt.:* fino al giorno del giudizio. *soendach*, mhd. *suon'ac* dal sostantivo *suon*, *suone* (nhd. *Sühne*) = giudizio, sentenza, espiazione, riconciliazione.

[2] dir wert vel lieve dar toe.

[3] sô solt ir 't lâten bliven.

[4] de sô steinlike levet.
= *litt.:* che vive come una pietra.

» insegna di molte cose che quello prima igno-
» rava. E in breve tempo lo fa ammalare, sia
» uomo sia donna. Gli opprime il cuore e tutta
» la persona e fino i sensi, [1] e gli scolorisce il
» viso [2] con estrema violenza. Ora lo agghiac-
» cia, e poi subito lo infiamma, sì che questi
» non sa più in che mondo sia. [3] Tali sono le
» sue armi. Esso gli toglie il sonno e la fame
» e la sete. Gli confonde i pensieri. [4]

» Nessuno è così forte che possa difender-
» sene nè preservarne il suo cuore. Da molto
» tempo non ne aveva parlato tanto.

» — Amore è dunque dolore? — No, ma
» gli rassomiglia. [5] Io credo che sia più forte
» del contagio [6] e della febbre. Credo perfino

---

[1] si bedrœvet hem hert ende lîf
end die sinne garwe

= *litt.:* esso gli minaccia il cuore e il corpo e i sensi perfino.

lîf, mhd. *lîp*, (nhd. *Leib*) = corpo, vita, e spesso anche persona.

[2] end salwet hem die varwe

= *litt.:* e gli oscura il colore.

[3] dat he sîn selves rât enweit.

= *litt.:* che egli non sa liberazione da sè stesso.

[4] sî lêret hen gedenken
vele misselike.

= *litt.:* gli insegna a pensare molto variamente (anche penosamente).

[5] nein sî, wan iedoch nâ bî.

= *litt.:* no esso, ma nondimeno vicino.

[6] *socht*, mhd. *suht*, nhd. *Sucht*, (vedi *Seuche* e *siech*), malattia in genere, peste. Vedi molti nomi composti con *Sucht* come *Wassersucht* = idropisia, *Schwindsucht* = tisi.

» che tu preferiresti l'uno e l'altra, se non fosse
» che, dopo aver penato e sudato, si guarisce.[1]

» L'amore mette addosso freddo e caldo
» più d'una febbre quartana. Chi n'è accalap-
» piato bisogna che porti pazienza. — Che Dio
» me ne guardi! — No, che è dolce assai. —
» Perchè dite dunque che fa tanto male? —
» È soave il male che fa. — Dio voglia che
» esso mi stia lontano per lungo tempo! Come
» potrei sopportare tutte queste pene? — Ma
» la madre replicò:

» Non temere il dolore. Ascolta il mio
» ragionamento: Dal dolore deriva gran pia-
» cere, dall'inquietudine la quiete. Questo è
» gran sollievo. Dall'affanno risulta spesso
» lungo e sicuro benessere.[2] Dalla quiete ven-
» gono gioie e delizie di più specie.

» La mestizia si cangia in contentezza,[3]
» l'angoscia in felicità.[4] Ecco gli indizi del-

---

[1] want man bekêret nâ den sweit (mhd. *sweiz*, nhd. *Schweisz*). = *litt.:* salvo che si guarisce dopo il sudore.

[2] gemac komet van arbeide
decke te langer stâticheide.
= *litt.:* quiete viene dalla pena spesso a lunga stabilità (vedi l'od. *Beständigkeit*).

[3] *hôgen moet*, mhd. *hohen mût;* vedi l'od. *Hochmut* = alterigia, baldanza.

[4] *stade goet*, mhd. *stâte gût* = *litt.:* buona posizione: vedi l'od. *Stätte*, luogo.

» l'amore: Dopo il pallore, le fiamme sul viso.[1]
» Il timore si risolve in fiducia. Sopportando,
» si è liberi dalle pene. La privazione arric-
» chisce il cuore. Per ognuno di questi mali
» l'amore ha il suo rimedio[2] » ecc., ecc.

La figlia non si persuade, e la madre, dopo aver ripetuto i medesimi argomenti, le ricorda com'è dipinto nel tempio il nobile Amore:[3] In una mano esso tiene una scatola, nell'altra due lancie, una d'oro, e chi ne è ferito s'innamora fortemente, l'altra di piombo, e chi ne è ferito è sempre ribelle all'amore. La scatola racchiude gli unguenti coi quali Amore medica le ferite.[4]

Finalmente la madre, quasi meravigliandosi di questa ignoranza della figlia, soggiunge:

---

[1] *liecht varwe*, mhd. *lieht varwe* = splendente colore (vedi l'od. *Licht* = luce).

[2] *bœte*, mhd. *bûze*, *buoz*, nhd. *Büsze* = miglioramento, rimedio, espiazione.

[3] wi der here Amor gemâlet stêt
in den templô....

[4] Anche la pittura e la scultura in seguito rappresentarono l'amore in modo affine: Piper nella sua *Mitologie und Simbolik der christlichen Kunst*, I, 249, fa menzione d'un intaglio in avorio del XIII secolo, nel quale la *frau Minne* è rappresentata come donna incoronata e alata, che tiene una freccia in mano, ed ha ai fianchi due figure alate, che probabilmente figuravano Cupidone e Amore (vedi Wörner, pag. 130).

« Non sei mica così semplicetta (*domp*,
» mhd. *tumb*, nhd. *dumm*) come ne fai le viste.[1]
» E quand' anche tu avessi due anni di meno,
» sarebbe già tempo che tu lo sapessi; tu non
» l'imparerai mai troppo presto. E tu sei anche
» di persona slanciata e bella. »

Poi, tornando all' argomento del suo discorso, essa dice in tuono di comando:

« Ama il valoroso guerriero Turno, il nobile principe. — Io non posso nè oso.[2] —
» Perchè? — Per la pena che se ne risente.[3]
» Affè mia, che v' è gran dolcezza! —
» Come potrebbe esservi dolcezza? — In verità,
» cara figlia, io so bene che tu t'innamorerai
» a tuo dispetto. Ma se m' accorgo che tu
» pensi a Enea, e che vuoi disonorarci rivol-
» gendo l'animo tuo al malvagio troiano, io ti
» farò flagellare a morte e torturare, anzi che
» tu diventi sua moglie. Bisognerà bene che ri-
» nunzi a una moglie simile. Non ti posse-

---

[1] sô du dar toe gebâres.
Vedi l' od. *Sich geberden*, contenersi.

[2] ich enmach noch endorste
= *litt.:* io non posso nè mi è lecito.
Dorste, mhd. *torste*, nhd. *durfte* imp. del v. *dürfen.*
La particella *en* è negazione che nel mhd. si trova spesso unita al verbo.

[3] ....dorch die arbeit.
arbeit o *arebeit* nel mhd. significa pena, dolore, nel nhd. lavoro.

» derà mai, mai! [1] — Vi è facil cosa il proibir-
» melo; non me ne venne mai il desiderio. [2]

» Allora la madre tacque; la potente re-
» gina se n'andò in collera, e guardò la figlia
» con occhio torvo. [3] »

Ecco dunque Lavinia raffigurata come ingenua fanciulla, la quale improvvisamente divampa d'amore per Enea.

Il poema diventa romanzo. C'è la lenta preparazione dell'azione; ci sono i lunghi monologhi, che aprono spiragli nella vita intima dei personaggi; c'è la trasformazione dei caratteri, e questi meno eroici e più umani; c'è l'amore che domina e ci si presenta con tutte le sue diverse sfaccettature; sicchè si può dire che, già sul finire del XII secolo, il poema cavalleresco presentisse e preparasse il trionfo del poema moderno, cioè del romanzo.

Ce ne convinceremo, seguendo lo svolgersi della passione amorosa tra Enea e Lavinia.

---

[1] he ontbert wal solikes wîves
er ensal sich dînes lives
niemer genieden

= *litt.:* egli fa bene a meno di simile moglie. Egli non deve rallegrarsi della tua persona.

ontbern, mhd. *entbern*, nhd. *entbehren*, fare a meno, mancare.

genieten, nhd. *genieszen*, godere.

[2] ich engewan' s nie willen.

= *litt.:* io non ne guadagnai mai volontà.

[3] Beh. 9735-9990.

Mentre la giovinetta si trattiene a una finestra del palazzo reale, Enea passa a cavallo, vicino alle mura della città, ed ecco « Venere » la ferì con un acuto strale.[1] »

« Essa ardeva e gelava a brevi intervalli.[2] »

« Essa sudava e tremava, arrossiva e impallidiva.[3] »

Allora, in un lungo monologo (più di 300 versi), Lavinia dà sfogo alle sue pene, e ragiona lungamente su questo sentimento ignorato pochi minuti prima, e al quale la madre l'aveva preparata, come a cosa fatalmente necessaria.

« Donde mi viene tutto questo sapere?
» Ero così ignorante ed ora eccomi così dotta[4]!

» Stamani non sapevo nulla, ed ora so
» tutto. Il mio cuore ne risente grande affanno.
» Disse bene mia madre, la savia regina; essa
» disse che l'amore m'insegnerebbe bene quel
» che io non voleva fare per amor di lei, nè
» per le sue preghiere.[5]

---

[1] dœ skôt sî frouwe Vênus
met einre skarpen strâlen.

[2] want sî brande end sî frôs
in vele korten stonden.

[3] sî switte end bevete,
sî wart bleich ende rôt.

[4] Sî sprac: wann komet mir der sin,
dat ich sus wîse worden bin,
des ich ê sô domp was?

= *litt.:* donde mi viene il senno, che ora sono diventata così sapiente di ciò che prima ero così ignorante?

[5] dorch sî noch dorch here bede (*Bitte*).

» Chi mi ha reso ora così piacevole [1] quel
» che prima mi ripugnava? Amore e Cupidone
» e la Dea Venere. Per colpa loro, per le loro
» ferite, io così mi dolgo. Amore, io t' ho trovato
» molto amaro; [2] Amore, tu sei ancora amaro
» come il fiele; Amore, ora diventa dolce, sì
» che io ti debba lodare. Amore, dammi qualche
» dolcezza, [3] che io possa servirti meglio. »

Così Lavinia continua le sue querimonie per molti versi ancora, e finisce col chiedere a sè stessa, come farà a svelare il suo amore a Enea « con bei modi. [4] »

Ed ecco, essa vede di nuovo passare Enea che ritorna alla sua tenda, e questa vista cresce violenza alla sua passione.

---

[1] *gelievet, gelicbet,* nhd. *beliebt machen,* render piacevole.

[2] bitter al betalle.
= *litt.:* amaro affatto, compiutamente.

[3] gesachte mir etwat = mhd. *senfte mir etewaz;* nhd. *besänftige.*

La parola *sachte* (piano, adagio, dolce) è la forma basso tedesca, ancora esistente a lato della forma alto ted. *sanft*; *ch* per *ft*, ossia la spirante gutturale invece della labiale, è generalmente in uso nella Bassa Franconia; si ritrova anche nella Franconia centrale e nei dialetti medio tedeschi confinanti con quella. Da questi dialetti passò in alcune parole della lingua scritta.
Es. *Nichte*, mhd. *nifte; sacht* e *sanft; Schacht* e *Schaft; Schlucht* e *Schluft.* (Willmanns: *Deutsche grammatik*, § 98).

[4] met gevoechlîke dinge.
= *litt.:* con cose convenienti.

Vedi tutto il monologo in Beh. 10061-10388.

« Il cuore le si agghiacciò e tutta la bella persona. »

Mentre lo guarda, torna a pensare al modo migliore di fargli palese la sua fiamma, senza incorrere in biasimo: [1]

« Mandargli un messo, e fargli sapere i miei sentimenti? [2]

» Ma se egli poi pensa a male, e crede che
» come agisco con lui, abbia agito anche con
» altri? [3] »

E la poveretta si addolora, perchè Enea non s'è accorto di lei:

« Ora se ne va subito; sì, sì, purtroppo se
» ne va! Se pensasse a me, mi vedrebbe.[4] Non
» devo curarmi [5] di sapere dove vada, ma pur-

---

[1] âne grôte missewende
= *litt.:* senza grande biasimo.

[2] end ich hem ontbiede, wie 't mir stêt,
= *litt.:* e io gli faccia sapere come mi sta.
ontbieden, mhd. *enbieten,* nhd. *entbieten,* notificare.

[3] end of he't danne ovele ontvêt
end enmerkt et niet te goede
= *litt.:* e se egli l'accoglie male e non lo giudica a bene.
ontvêt, mhd. *enphât,* dal verbo *enphâhen, enphân, entvâhen;* nhd. *empfangen,* accogliere.

[4] stonde hem te mir sîn mœt,
he nâme mîn etlîke wâre.
= *litt.:* se il suo animo stesse a me, egli s'accorgerebbe di me in qualche modo.
nâm war, nhd. *wahrnahm* dall'inf. *wahrnehmen,* ravvisare.

[5] *roeken;* mhd. *rûchen, ruochen, geruochen;* nhd. *geruhen,* curarsi di qualche cosa, degnarsi.

» troppo non ho altro in mente. Mi duole che
» se ne voglia già andare, che abbia tanta fretta.[1]
» — Essa lo seguì mestamente con lo sguardo,
» fissando la via che Enea percorreva. Con gli
» occhi lo seguì finchè potè, perchè questo le
» sembrava gran dolcezza. La via che egli bat-
» teva, le sembrò tanto più bella.[2] Il nobile
» trojano traversò allegramente il campo, e
» scese da cavallo[3] davanti alla sua tenda. Essa
» vide tutto, guardando pensosa, e non levò mai
» l'occhio da quella parte, finchè la notte le
» ebbe tolto la luce.[4] »

Scena graziosa, cui nuoce solo, come a tutto l'episodio degli amori di Lavinia, la prolissità.

L'infelice Lavinia nè mangia, nè beve, nè dorme, e tutta la notte ragiona con la sua passione:

« Mi pare di struggere come la neve,
» quando il sole ardente vi splende sopra.[5] »

---

[1] dat hem ter verde es sô gâ.

verde, mhd. *verte*, *vart*, nhd. *Fahrt*, viaggio; *gâ*, mhd. *gâch*, nhd. *jähe*, rapido, improvviso.

[2] der wech, dâ he hene reit,
de docht sî deste bat gedân.

[3] *erbeitte*, mhd. *erbeizte* dall'inf. *erbeizen* = scender da cavallo, propriamente *das ros bîzen* (*beissen*) *lassen*, ossia lasciar pascolare il cavallo.

[4] Beh. 10389-10450.

[5] ich wân versmelte als der snê,
so an hen die sonne skînet heit.

La mattina dopo, la madre la trova pallida, e vuole saperne il perchè:

« La fanciulla sospirò e tacque, e dall'angoscia arrossì. [1] »

Poi essa ricorre a una bugia, e si dice malata; ma la madre:

« Figlia, è amore; tu ne sei schiava; tu » senti le ferite di cui ieri ti parlai. Tu hai il » dolce male; già lo sapeva. Tu soffri, eppure » sei sana. [2] »

La figlia nega, ma la madre le dice di non mentire, perchè la bugia non serve a nulla. [3]

Ma la figlia resiste ancora, e la madre incalzando:

« Io t'ho permesso di amare Turno. »

« Per quanto nobile egli sia (risponde La- » vinia) il mio cuore non sente amore per lui » e io non l'amerò mai, quand'anche egli mi » donasse tutto il mondo. »

---

[1] die maget ersuchte end sweich
end wart van angesten rôt.

[2] du queles end bist iedoch gesont

[3] lâ din lougen, et endouch.
et enverstêt niet ein hâr.

= *litt.:* lascia il tuo mentire, non serve, non giova un capello; *lougen*, nhd. *leugnen*, negare; *dougen*, mhd. *tugen*, nhd. *taugen*, valere, esser utile, giovare.

enverstêt o *neverstet niht; ne* o *en* nel ted. med. equivale a negazione, e si pone davanti ai verbi, unito o separato dai medesimi, il che non esclude che ci possa essere anche un' altra negazione, come nel presente esempio *niet*.

Eppure la madre è sicura che Lavinia è innamorata, ma questa non lo vuol confessare.

« Dite forse questo, perchè sono così pallida? [1] »

« — Me n'accorgo da questo e anche da
» altri indizi. Tu non puoi celarlo più a lungo;
» dillo poichè lo devi. — È dunque questo il
» tormento che voi chiamate amore? — Sì, di
» certo, figlia mia. »

« — Signora, allora sarà così, » replicò la giovine, e chinò tristamente il capo.

« Il mio cuore è oppresso, [2] » essa disse,
« da poco tempo, mentre dianzi era affatto li-
» bero. Non so se sia per amore. »

La madre ne è sicura, e insiste per sapere il nome dell'amante; e siccome la figlia resiste ancora, e si vergogna e non osa, essa le suggerisce di scrivere il nome, in modo che lo possa leggere.

« Allora Lavinia prese la sua tavoletta (*ta-
» vele*) e un bulino (*greppel, griffel*) d'oro. Affanno-
» samente essa appianò la cera, [3] e avendo avuto

---

[1] spreket ir et ombe dat, (*darum*)
dat ich sus ovele (*übel*) bin gevare?
= *litt.:* dite voi questo perchè son così male colorita?

[2] *gebonden*, mhd. e nhd. *gebunden*, legato.

[3] Met angsten plânde si dat was
was, wahs, nhd. *Wachs* cera. L'*h* del mhd. corrisponde al *ch* del nhd.

» il permesso dalla madre, si pose a scrivere
» Enea. *E* fu la prima lettera che scrisse, poi *N*
» e di nuovo *E*. L'affanno le stringeva il cuore.
» Poi scrisse *A* e *S*.[1] Allora la madre capì,[2] e
» appena ebbe letto, disse: Qui sta scritto
» Enea — Sì, madre mia. »

La regina, a questa confessione, va fuori di sè dall'ira, e accusa Enea, l'empio trojano,[3] d'ogni peggior vergogna. Lavinia difende il suo amante, dicendolo figlio d'una Dea, e affermando che il suo amore per lui è più forte della propria volontà:

« Cupidone, Dio dell'amore, è fratello
» d'Enea, e Venere, la potente dea, è sua ma-
» dre: essi mi hanno insinuato il suo amore in
» cuore, in modo che non posso preservar-
» mene. »

La madre sgrida e minaccia; la figlia piange e sviene, e quella se ne va infuriata, senza soccorrerla. Lavinia, tornata in sè, si la-

---

[1] Vedi una simile confessione fatta a voce da Didone alla sorella Anna.

[2] do bereide sich die moeder des
= *litt.:* allora si rese conto la madre di ciò.

[3] der onsâlige Troiân (*unselig*).

Fra altro l'accusa di sodomia: « Egli non amò mai donna. Non è bello a dirsi quel che egli fa con gli uomini ».

« ... Se tutti gli uomini avessero i cattivi costumi che egli ha, il mondo finirebbe in capo a cent'anni. Nessuna donna avrebbe più fanciulli, ecc. »

menta di nuovo della sua sventura, e supplica l'amore di lasciarla, ma nello stesso tempo (e con grande verità, che mostra nel poeta acutezza di visione psicologica), il cruccio maggiore che essa risente, è di non sapere in qual modo manifestare il suo amore a Enea.

Essa pensa di scrivergli una lettera, per dirgli come l'amore la faccia soffrire.

« Se egli ha animo virile, appena sappia
» il mio desiderio (*willen*), mi sarà tanto più de-
» voto (*deste holder*). Perciò gli manderò questo
» messaggio. E si batterà anche con tanto mag-
» gior vigore, sicchè uccida Turno. »

Essa non crede alle accuse mosse dalla madre contro Enea, « le quali quella disse soltanto
» per rendermelo odioso.[1] Essa (la madre) perde
» tutte le sue fatiche. Si sa bene che il nobile
» Enea fu sempre innocente di tutti questi mi-
» sfatti. Dio disperda (maledica) ogni malvagio
» pensiero![2] »

Lavinia si chiude nella sua camera, prende inchiostro e pergamena,[3] e scrive a Enea in bel latino[4] le seguenti parole: « Lavinia palesa

---

[1] *leiden* nel senso dell'odierno *verleiden*, rendere odioso.

[2] got verwâte allen bôsen rât!

[3] tinte ende permint.

[4] in skônen lâtîne.

» di tutto cuore la sua devozione a Enea,[1]
» che è per lei prima di tutti, per cui essa
» gli augura prosperità[2] più che a tutti co-
» loro che essa mai vide, e non può dimen-
» ticarlo mai,[3] e gli fa sapere ancora che egli
» deve prestar fiducia a queste parole, e pen-
» sare che l'amore può molto. »

Quand'ebbe scritto questa dichiarazione (che era forse la formola d'uso per le dichiarazioni d'amore al tempo della cavalleria), essa piegò la carta, e la legò intorno al manico d'una freccia cui aveva tolto le penne, le quali essa poi vi avvolse di nuovo intorno, sicchè nessuno potesse accorgersi della lettera che v'era sotto.

« Questo le insegnò l'amore.[4] »

Essa va alla finestra, ed ecco per l'appunto Enea che giunge a cavallo coi suoi compagni.

---

[1] et ontbûdet Lâvine
Ênéâse den rîken
her dienest innelîke

= *litt.:* Lavinia offre al potente Enea il suo servizio intimamente.

[2] want sî hem bat gœdes gan

= *litt.:* poichè essa gli concede meglio bene; *gan*, perf. *gunde*, part. *gegunnen*, corrisponde al v. reg. nhd. *gönnen*, concedere.

[3] weder spâde noch froe

= *litt.:* nè tardi nè presto.

[4] dat lêrde sî die minne.

« Allegramente la bella donzella corse dalla finestra, aprì la porta e guardò nella corte. »

V' era là, con una balestra in mano, un giovine gentiluomo, parente di re Latino. Lavinia lo prega di lanciare coll'arco la sua freccia contro Enea, simulando rabbia contro i trojani, e dicendo di temere che essi vengano così vicino al palazzo per scoprirne il lato debole, per dove entrare quando la tregua sia spirata. Il gentiluomo oppone che non è permesso di tirare durante l'armistizio, e la giovine inesperta, resa astuta dall' amore, lo persuade a tirare in modo da non offendere nessuno, al solo scopo di far allontanare i nemici dalle mura.[1] E il paggio obbedisce.

Enea prende in mano la freccia e scuopre la lettera. Finge coi compagni di essere adirato di questa violazione dell' armistizio, e segretamente la legge:

« Appena l' ebbe letta, si rallegrò e tacque.
» Egli s' inchinò alla giovine che stava alla
» finestra.[2] Essa si rallegrò nel vederlo, e gli

---

[1] du macht wale skieten dâ bî,
dat et niemanne skade sî.

= *litt.:* tu puoi bene tirare accanto, in modo che non sia danno a nessuno.

[2] der joncfrouwen he geneich
in dat venster, dâ sî lach.

= *litt.:* alla donzella egli si inchinò, alla finestra dove giaceva (stava); *geneigen* per *neigen,* inchinare.

» rese il saluto. Egli salutò guardando in su,
» ed essa guardando in giù.[1] Poi egli s'avvi-
» cinò al fosso (*graven*) e guardò in su molto
» gentilmente (*holtlîke*). Se n'accorse un cava-
» liere, (era un burlone,[2] quantunque cava-
» liere)[3] e disse per ischerzo: Che cosa fa, per
» Dio, il mio signore? E perchè si ferma così
» vicino alla torre? Non lo consiglio a far
» questo. Non sarà colpa mia, se gliene vien
» danno, se gli tirano contro, come dianzi poco
» ci mancò.[4]

» Allora Enea gli fece cenno che stesse
» zitto. Lo mandò subito via di lì, e gli com-
» mise una ambasciata. »

Graziosissima scena di leziosaggine amorosa, dove l'eroe scompare affatto, e non rimane che il cavaliere *cortese*, nè manca nemmeno quel che oggi si chiamerebbe l'*humour* in quel

---

[1] he neich hen op end sî her ave.
= *litt.:* egli si chinò in su ed essa in giù.

[2] *spotâre,* mhd. *spottâre* o *spottære;* nhd. *Spötter.*

[3] swie er ein ridder wâre

[4] et es ân den rât mîn.
ich wele es onskuldich sîn,
of he 's missenûtet,
dat man hen dâ skûtet,
als et vel nâ komen was.
= *litt.:* ciò è senza il mio consiglio; io voglio esser senza colpa (*unschuldig*), se egli riceve danno, che gli si tiri contro (*schieszen*), come quasi era avvenuto.

cavaliere « che è un burlone, benchè cava-
» liere. »

« Enea s'avvicinò a cavallo alla finestra,
» alla quale stava la donzella, e fissò il viso di
» lei, che era tanto grazioso. Egli ne contemplò
» gli occhi e la bocca, e in quel momento stesso
» Amore lo colpì con la lancia d'oro e lo ferì
» gravemente, e la sua madre Venere fece sì
» che la giovine gli divenisse cara come la
» propria persona, più cara di quante donne o
» donzelle avesse mai conosciuto. Questo gli
» rese piacevole la passeggiata.[1] »

Tornato, al calar del sole, alla sua tenda, Enea nè mangiò nè bevve, e coricatosi, non trova sonno. I medesimi effetti produce l'amore in lui come in Lavinia, e nel medesimo modo egli crede di aver la febbre, o il contagio, finchè, accortosi di esser malato d'amore, s'adira contro sè stesso, contro la sua debolezza e contro la passione, in un lungo monologo (quasi 300 versi) simile a quello di Lavinia.

I medesimi pensieri, su per giù, vi sono espressi, ad esempio questo sulla chiaroveggenza che dà l'amore:

« L'amore mi ha insegnato in poco tempo molte cose che poco fa ignorava.[2] »

---

[1] dat geliefte hem die vart.

[2] sî hât mich gelêret

Una curiosa osservazione è la seguente:

« Ora io capisco bene che la signora Di-
» done soffrì gravi pene per amore, poichè si uc-
» cise. Se in quel tempo avessi provato la de-
» cima parte dell'amore che provai in seguito,
» io non sarei mai partito da lei.[1] »

Sorge però nell' animo dell' uomo un dubbio, che non era sorto in quello della donna:

« Eppure « egli dice, » io sto un po' in
» sospetto. Le donne hanno di molte astuzie.[2]
» E se volesse ingannarmi, e contenersi nello
» stesso modo (o forse l'ha già fatto!) col no-
» bile Turno, allo scopo di acquistarsi abil-
» mente l'affetto d'ambedue, e far sì che chi
» di noi due l'ottenga in moglie, le abbia
» tanto maggiore amore![3] »

---

vele in korter stont
dat mir ê was onkont
hie bevoren over den dridden dach.

[1] Questo è coerente al modo con cui Veldeke ci presenta Enea nell'episodio di Didone, cioè non come veramente innamorato.

A questo proposito osserva Behaghel, nella sua introduzione al poema, che in Benoist de S. More, Ascanio è baciato non solo da Didone, ma anche da Enea, mentre in Veldeke, da Didone soltanto, perchè in Enea non c'è apparenza di vera passione. (Beh. *Einleitung. Eneide und Roman d'Eneas CXLIX).*

[2] die wîf konnen liste vele.

[3] end dœt dat dorch die skulde,
dat si onser beider holde
erwerven wele met sinnen,

Ma il dubbio, appena sorto, svanisce:

« Ohimè! che cos' ho detto, io che l'amo
» tanto? Donde mi venne questo stolto so-
» spetto? No, io non credo che essa agisca in
» questo modo.[1] Essa è troppo ingenua (*kint*),
» troppo nobile e troppo bella. Io son sicuro
» che essa agì per consiglio d'Amore, senza
» finzione e senza malvagio pensiero. »

Ora egli pensa al modo di palesare a Lavinia il proprio amore; ma un ultimo scrupolo lo trattiene, il quale è poi molto naturalmente dissipato dalla passione trionfante:

« Gli uomini non devono palesare alle
» donne un amore così esagerato,[2] perchè non
» sarebbe cosa prudente. Esse ne diverrebbero
» troppo altere e superbe verso gli uomini.
» Savio è colui che sa stare in guardia, quando

---

sweder onser sî gewinne,
dat he sî minne deste bat.

= *litt.:* e fa questo per la ragione che vuole acquistare abilmente l'amore di noi tutti e due, affinchè qualunque di noi due la ottenga, quegli l'ami tanto meglio.

[1] te wâre des entrouwe ich niet,
dat sî 't iemer gedoe:

= *litt.:* davvero non credo che essa lo faccia mai.

trouwen o *trûwen*, o *triuwen* col gen. corrisponde al nhd. *trauen* e *vertrauen* col dat. o con *auf*, fidarsi.

[2] sô onmâtliker minnen

onmâtlike, mhd. *unmâz* o *unmaeze*, nhd. *übermässig*, eccessivo, fuor di misura.

» sia necessario.[1] Ma se io non le dico nulla, e
» che essa ignori per quale causa io soffra e
» gelo e fiamme,[2] temo grandemente che essa
» volga lungi da me il suo cuore e i suoi pen-
» sieri.

» Allora Enea, fattosi animo, soggiunse:
» Me fortunato che lessi la lettera che mi
» giunse da lei, e venni a conoscenza di ciò
» che vi trovai scritto, e Dio ricompensi (*êre*)
» la nobile mano che la scrisse e la custodì,
» che la tagliò e la piegò, e l'avvolse intorno
» alla freccia, e vi legò sopra le penne con bel
» pensiero. Benedetto sia l'amore che la im-
» ventò e suggerì.[3]

» Ora io non temo Turno, nè tutti i suoi.
» Benedetta sia Lavinia che mi mandò l'am-
» basciata. Se egli m'affronta, è un uomo
» morto.[4] Sarà una lotta disuguale, come tra
» leone e agnello. Di questo l'assicuro subito.

---

[1] swanne es hem nôt geskiet.
= *litt.:* quando a lui necessità accade.

[2] wâ vane ich bin kalt ende heit
= *litt.:* da che cosa io sono freddo e caldo.

[3] sâlich (*selig*) sî die minne,
die't gedichte end et geriet.
gedichten, mhd. *tihten*, nhd. *dichten*, (lat. *dictare*) scrivere, immaginare.

[4] bestêt he mich, dat es sîn dôt.
= *litt.:* se egli mi affronta, è la sua morte.

dôt, mhd. *tôt*, nhd. *Tod.* Vedi cambiamento del *d* basso tedesco nel *t* alto tedesco, conformemente al se-

» Se fossero quattro pari a lui, toglierei a tutti
» la vita. Lavinia mi ha dato forza e ardire e
» senno, sicchè sono dieci volte[1] più forte e
» più ardito, dacchè lessi la lettera. »

Enea, per rifarsi della lunga nottata insonne, dormì fino a mezzogiorno. I suoi guerrieri erano inquieti, ma non osavano svegliarlo.

Lavinia, alzatasi di buon mattino, stava alla finestra, col guardo teso dalla parte donde doveva venire Enea, e il tempo le pareva lungo, ed essa si disperava, temendo il suo amore non riuscisse gradito.

V'è nel monologo di Lavinia, un crescendo naturalissimo di dubbi e di disperazione, che si alternano con gli sfoghi della passione amorosa:

« Ma che cosa gli feci, se non offerirgli il
» mio amore? Fu necessità che mi ci spinse;
» non potei cambiar pensiero. Se egli vuol
» odiarmi perchè gli sono così affezionata, al-

---

condo spostamento fonico (*Lautverschiebung*), ossia allo spostamento alto tedesco.

« La legge del secondo spostamento fonico divide nel modo più manifesto, anche al giorno d' oggi, l'alto tedesco dal suo prossimo parente, il basso tedesco. Dove si diceva o si dice tuttora: *that* o *dat*, *tid*, *slâpen*, *breken*, ecc. è manifesta l' impronta basso tedesca, mentre *dasz*, *zeit*, *schlafen*, *brechen* portano palese l' impronta alto tedesca. » (Schleicher, pag. 100).

[1] *tienstont*, mhd. *zehenstunt*, nhd. *zehnmal*, dieci volte.

» lora dev' esser colpevole di quella malvagità
» di cui lo accusa mia madre.

» Potessi allora essere sua nemica e odiarlo
» più di tutti! Ma non voglio, nè posso; no, non
» posso essere sua nemica, [1] quand' anche non
» dovessi mai risanare di questo male. Ma per-
» chè gli sono io così affezionata, dacchè egli
» mi odia [2] senza cagione, e mi riduce a così
» mal partito? [3]

» Non fui pur mai sua moglie, nè egli fu
» mio marito, e nondimeno non posso dimen-
» ticarlo. »

E l' ira crescendo vieppiù, essa esclama:

« Enea nacque per mia sventura.... Dac-
» chè il bel cattivo Enea seppe che io l' amo
» così ardentemente, [4] egli mi abbandonò e non
» mi volle più vedere. Possa egli provare tutte
» le pene che io provo per causa sua!

» Sempre più sono disposta a credere, che
» le donne gli siano indifferenti. Che diavolo

---

[1] ich enmach sin viant (*feind*) nie gewesen

gewesen per *wesen*, essere; vedi il partic. odierno di ***sein:*** *gewesen*, e il sost. *Wesen*, ente, sostanza.

[2] *vêt*, mhd. *vêhet* dall' inf. *vêhen* o *vêheden*, odiaro, donde l' od. *befehden*, guerreggiare, e *Fehde*, contesa.

[3] end verdervet mir den lif!

= *lit'.:* e mi uccide il corpo, la vita.

[4] sò harde ûter mâten

mhd. *ûzer mâzen*, nhd. *auszer maszen*, *übermäszig*, straordinariamente.

» trova egli di grazioso nell' uomo? Lo punisca
» Iddio per essersi offerto alla mia vista![1] È
» grande malvagità. E se io lo sapessi davvero
» colpevole di tanto, mi sarebbe indifferente e
» il suo danno e la sua vergogna. Non vivrà
» mai in questo paese chi è nemico delle donne.»
E di nuovo disse con collera la bella donzella:
« Come son giunta a questo punto? Ora temo
» di far male a biasimare il nobile uomo. E se
» ne fossi punita?[2] Ma non posso farne a meno.
» Gli serbo rancore, e insieme gli ho ricono-
» scenza che egli sia venuto in questo paese.[3] »

Mentre Lavinia così si dispera, giunge Enea « cavalcando un bel cavallo di Castiglia,[4]
» davanti alle mura di Laurento, dov' era il
» suo cuore.[5] » Lavinia, appena lo vede, si pente delle sue parole.

« Il cuore le s' agghiacciò dal rimorso e dal dolore.... »

---

[1] so gehate got sinen lîf
dat ich sîn konde ie gewan.

= *litt.:* Dio odi la sua persona, che io mai acquistai conoscenza di lui.

[2] wat of ich' s noch engelde?

= *litt.:* che, se io ancora ne pagassi il fio?

[3] ich bin hem ûter mâten
beide holt ende gram,
dat er ie in dat lant quam.

= *litt.:* io gli sono fuor di modo insieme affezionata e ostile, che egli mai venne in questo paese.

[4] op ein skône castelân.

[5] te Laurente, dâ sin herte was.

« Come sarei contenta se potessi domandargli perdono.[1] Vorrei andar scalza alla sua
» tenda, se a nessuno paresse mal fatto, e io
» fossi padrona di me stessa.[2]

» Non ci sarebbe ghiaccio nè neve che
» m'impedissero di farlo, purchè lo potessi one-
» stamente. »

Poi subito si pente di quel che ha detto, perchè l'andar da Enea le sembra azione contraria al pudore,[3] e gran vergogna.

Ma, avvicinandosi Enea, Lavinia dimentica tutti gli scrupoli che trattenevano il suo amore.[4]

« Allora il famoso e potente[5] Enea s'in-
» chinò, alzando molto gentilmente gli occhi
» alla finestra dove essa stava. Essa lo guardò
» amorosamente e gli rese il saluto inchinan-
» dosi dalla finestra. Essa guardò in giù ed

---

[1] wie sachte mir dat dâde,
mochte ich 't hem gebœten.

= *litt.:* come dolce mi sarebbe, se potessi pagargliene il fio, compensarnelo.

gebœten, mhd. *gebüezen*, nhd. *büszen.*

[2] end hed ich mîns selves gewalt

= *litt.:* e se avessi potere di me stesso.

[3] *onwîflîke*, mhd. *unwîplich*, nhd. *unweiblich* = disdicevole a una donna, non femminile.

[4] alles des her te moede was.

= *litt.:* tutto ciò che le era nel pensiero. Vedi la locuzione od. *zu Mute sein.*

[5] der mâre end der rîke.

» egli in su.[1] Se ne accorsero quelli del suo se-
» guito,[2] e ne sorrisero.[3] Ridendo disse un
» troiano, vassallo del nobile Enea: Signore,
» se dobbiamo darvi lode, badate d' indovi-
» narla a fermarvi così a lungo vicino alla tor-
» re. Se poteste allontanarvi un po' dal fosso,
» cogliereste miglior frutto, che facendovi ti-
» rar frecce giù dagli spaldi del castello. V' è
» lì dentro una persona, giovine o vecchia non
» so, che se avesse in suo potere il castello, vi
» farebbe entrare subito, se non m' inganno.[4]

» Allora rise il nobile Enea, e s' accorse
» che lo canzonavano. Poichè ormai se n' erano
» avvisti, egli guardò alla finestra senza sotter-
» fugi[5] e senza paura.

» Ma non ebbe la fortuna di potersi av-
» vicinare alla donzella. Nondimeno gli amoro-

---

[1] sî sach here end he dare.
= *litt.:* essa guardò verso qui (nhd. *hierher*) ed egli là (nhd. *da*, *dahin*).

[2] sîne man.

[3] t' einen spote sî dat nâmen.
= *litt.:* lo presero per uno scherzo, in ischerzo.

[4] he gewonne sich skiere dar in,
oft mich druget mîn sin.
= *litt.:* egli vi acquisterebbe presto dentro, o m' inganna il mio pensiero.
druget, mhd. *trieget*, nhd. *betrügt*.

[5] he sach openlike dare
= *litt.:* egli guardò apertamente là.
openlîke, mhd. *offenlîche*, nhd. *öffentlich*.

» si sguardi di questa recarono grande sollievo
» alle sue pene. Si fermò là tutto il giorno,
» finchè venne sera. Quando partì di lì e si recò
» ai suoi alberghi, [1] fu grande affanno (*arbeit*)
» per ambedue. Si separarono loro malgrado. [2]
» Egli non si sarebbe mai staccato di lì, nem-
» meno se quella giornata fosse durata una
» settimana. Così mi fu detto. [3] »

Qui termina il grazioso, ma troppo lungo episodio degli amori di Lavinia e di Enea, il quale rimpiccolisce, è vero, l' eroe, ma dove almeno vediamo il *minnesinger* muoversi liberamente nel suo mondo di amoreggiamenti e di languori, non più impacciato dentro l' ambiente eroico, dal quale non avrebbe dovuto mai uscire.

Da questo intermezzo amoroso si ripiomba nella lotta e nella strage, finchè Enea giunge a sposare la sua bella.

---

[1] dœ he sich hœf an die vart
= quando s'alzò per la partenza, si accinse alla partenza.
hœf, mhd. *hub*, nhd. *hob* da *heben*.

[2] dat sî sich mœsten skeiden,
dat was âne er beider danc.
= *litt.:* che essi si dovettero separare, questo fu senza la volontà d'ambedue.

[3] als ich die rede hân vernomen.
= *litt.:* come io ho inteso il discorso.
(Vedi Beh. 10451-11604).

IX

Se Lavinia è assoluta creazione di Benoist de S. More e di Veldeke, sicchè si può dire che essi da Virgilio non prendessero altro che il nome e la condizione di figlia di re Latino, v' ha però un altro personaggio in questo episodio, che ha parte attiva tanto nel poema di Virgilio, quanto nei due poemi medioevali, ed è la regina Amata.

Il carattere di questo personaggio è identico nei tre poeti: Amata è la donna che vuol fare onore alla sua promessa di dare in isposa la figlia a Turno, e ci tiene tanto a questo matrimonio, che la morte di Turno la spinge, in Virgilio, a uccidersi, e la riduce, in Veldeke, a morire di crepacuore. Se non che, nel poema latino, l'ira e la disperazione d' Amata è spinta all' ultimo grado, tanto da toccare la demenza, ed è ispirata da Giunone ostile ai trojani, la quale, per mezzo della Furia Aletto, eccita la regina contro Enea.[1]

---

[1] quam super adventu Teucrum Turnique hymenæis
femineæ ardentem curæque iræque coquebant.
(Virg., VII, v. 344 e 45).

Vedi tutto l'episodio delle furie d'Amata in Virgilio, VII, v. 341-405.

In Veldeke, nessuna divinità interviene a contrastare il decreto del fato.

Ora si noti bene che, venendo meno l'intervento degli Dei, si diminuisce grandemente l'importanza politica e storica del fatto, da cui Roma faceva derivare la sua origine.

Questa sovrana importanza, questo destino che gli Dei si contrastano, è cosa che Virgilio ha sempre presente; è quel che costituisce l'unità del suo poema, poichè, a traverso tutte le avventure e le peregrinazioni d'Enea, è pur sempre la grandezza di Roma, che egli esalta.

E quell'intervenire di Giove, di Venere, e di altri Dei minori, ora a prò, ora a danno dei trojani, non fa che presentarci plasticamente alla fantasia il procedere fatale del destino, cui forza d'uomo, e nemmeno la forza contraria d'un singolo Dio, può resistere, verso la meta prefissa della fondazione di Roma. [1]

---

[1] Riconosce questa necessità Giunone stessa in questi versi:

non dabitur regnis (esto) prohibere Latinis,
atque immota manet fatis Lavinia coniunx:
at trahere atque moras tantis licet addere rebus.
(Virg., VII, v. 313-315).

E Giove dice a Giunone:

Indigetem Æneam scis ipsa et scire fateris
deberi cælo fatisque ad sidera tolli.
(Virg., XII, 794 e 95).

Cfr. tutto il dialogo tra Giove e Giunone, dal quale apparisce manifesta la volontà divina, che Roma ricevesse la sua origine da Enea. (Virg., XII, v. 791-842).

Ma di che importanza poteva esser la grandezza di Roma per un cantor d'amore del XII secolo?

Ammesso anche che uno scrupolo religioso non lo trattenesse dal fare intervenire le divinità pagane, rimane tuttavia il fatto, che un simile intervento non doveva sembrargli proporzionato all'importanza, molto minore per lui che per Virgilio, della fondazione di Roma.

Veldeke, per la bocca di re Latino, ci dice più volte che il matrimonio di Lavinia con Enea è voluto dagli Dei, che Latino non fa che ubbidire ai loro cenni; ma gli Dei stessi rimangono muti.[1]

Noi non vediamo mai, nel poema tedesco, il destino che tutto guida fatalmente alla meta e l'idillio ci appare, dove in Virgilio ci è la tragedia.

Da questo diverso concepimento viene la differenza, che si nota tra i medesimi personaggi, trattati dai due poeti. Nell'Eneide latina, Amata, agitata dalla Furia Aletto, è carattere altamente tragico; Lavinia, appena

---

[1] E dove sono nel poema tedesco, le fatidiche parole dell'oracolo di Fauno a re Latino?

> externi venient generi, qui sanguine nostrum
> nomen in astra ferant quorumque a stirpe nepotes
> omnia sub pedibus, qua Sol utrumque recurrens
> aspicit Oceanum, vertique regique videbunt.
> (Virg., VII, v. 98-101).

accennata, sparisce quasi, come persona, davanti alla grandezza cui il destino la solleva; Enea è sempre l' eroe che sa di compiere un grande disegno voluto dagli Dei, e questi, sempre presenti, anche dove non scendono tra gli uomini, conferiscono grandiosità al poema. Nell'Eneide tedesca, Amata non è che una madre tenacissima d' un suo disegno di matrimonio per la figlia; questa è la giovinetta che sente l' impeto d' un primo amore; Enea è un gentil cavaliere che passeggia salutando sotto la finestra della sua dama.

Si può forse sostenere che questi ultimi caratteri sono più veri, più umani; ma quanto sono più grandi i primi, e quanto più confacenti a poema eroico!

Prova evidente, se ce ne fosse bisogno, che la ricerca del vero, del naturale, potrà difficilmente innalzare il personaggio sul piedestallo dell' eroe.

X

Spirato l' armistizio, è giunto il giorno stabilito per il combattimento singolare tra Enea e Turno.

Re Latino esce a cavallo da Laurento, e insieme col prode (*koene*) Enea e col fiero (*stolte*)

Turno, si reca « sopra un bel prato, ampio,
» lungo e verde.[1] »

« Re Latino s' avanzò a cavallo co' suoi
» principi, tutti coperti di corazze di ferro, ar-
» mati di scudi e di lance. Egli portava con le
» proprie mani i suoi idoli;[2] non li avrebbe
» lasciati toccare da nessun messo (*boden*), e su
» questi i due combattenti dovevano giurare.
» Egli fece stendere un tappeto sul prato; sopra
» vi pose una stoffa di gran valore, che fu lo-
» data da tutti quelli che la videro, e sulla
» quale furono collocati i simulacri degli Dei.[3] »

Ma prima che incominci il duello, i due eserciti, malgrado le cautele di re Latino, vengono alle mani.[4]

Enea salta sopra un cavallo arabo, e si getta in mezzo alla mischia per farla cessare; ma è ferito in un braccio da una freccia avvelenata.

« Egli fece chiamare un medico, per nome
» Japis, il quale mandò subito a prendere la
» sua bisaccia,[5] ne trasse fuori triaca e ditta-

---

[1] an eine skône wese breit
lanc ende groene.

[2] de fùrde selve sine gode.

[3] Beh. 11605-11658. (Cfr. Virg., XII, v. 161-174).

[4] In Virgilio questo accade per volontà di Giunone. (Cfr. Virg., XII, v. 134-160).

[5] sine malen hiet he'm soeken.
= *litt.:* la sua bisaccia fece cercare.
male, mhd. *malhe* (vedi franc. *malle*).

» mo, e una piccola tenaglia ben fatta (*gevoege*)
» e adatta all' uopo,[1] con la quale estrasse la
» freccia dall' osso e guarì il nobil' uomo, per-
» chè era abile.[2]

» Egli curò la ferita con buonissime dro-
» ghe (*pigment*), e gli fece coraggio, al prode
» guerriero senza macchia.[3] Gli preparò un
» impiastro, e gli fasciò con quello il braccio
» dall' ascella fino alla mano, e per questo
» mezzo Enea guarì subito.[4] »

Enea guarito torna nella mischia, e finalmente è reso possibile il duello tra lui e Turno.

« Re Latino si fece consegnare da ambe-

---

[1] end eine wênege tange (*zange*),
gevoege, niwet lange,
slecht ende kleine

= *litt.*: una piccola tenaglia adatta, non lunga, diritta e piccola.

[2] wand he't wale konde.

= *litt.*: perchè egli ben lo sapeva, conosceva il suo mestiere.

[3] ende tròste em sînen moet,
den hêren âne laster.

= *litt.*: e gli consolò il suo animo, al nobile senza macchia.

[4] Beh. 11893-11915.

In Virgilio, Japis non riesce da solo a estrarre la freccia dal piede di Enea, e bisogna che intervenga, non vista, Venere, la quale mesce nell'acqua preparata per medicare la ferita, del dittamo colto sul monte Ida in Creta, ambrosia e panacea. (Cfr. Virg., XII, v. 391-429).

Anche qui Veldeke respinge l'intervento degli Dei, ma il confronto mostra evidentemente, come la sua narrazione riesca di gran lunga inferiore a quella di Virgilio.

» due degli ostaggi (*gîsel*), per sicurezza che i
» vassalli e i parenti[1] di ognuno dei campioni,
» così del vincitore come del vinto, si sareb-
» bero astenuti dalle ostilità, e avrebbero ces-
» sato dall'odio, dando promessa di non mai
» vendicarsi.[2] »

A questo punto Veldeke introduce di nuovo Lavinia sulla scena. Essa sta in cima ad un altissimo edifizio,[3] e osserva i due guerrieri che si allestiscono per la lotta.

« Per uno dei due essa soffriva gravi pene;
» ma se l'altro fosse rimasto ucciso, poco le
» sarebbe importato.[4] »

E la povera amante si cruccia contro sè

---

[1] ....des andern man end konne

[2] Beh. 12188-12196.

In Virgilio non si fa parola di ostaggi dati per sicurezza di un impegno preso, mentre invece sono descritti i sacrifizi e le viscere palpitanti, donde gli aurispici traggono gli augurî. Cfr. Virg., XII, v. 212-215.

Gli usi sacri degli antichi, specialmente i sacrifizi, che Virgilio descrive spesso minutamente, sono di solito soltanto accennati da Veldeke, per es. con le parole: *essi sacrificarono agli Dei*, o talvolta con concetto cristiano: *sacrificarono ai loro idoli* (*abgoten*). (Wörner, pag. 134).

[3] op ein palas vele hô

palas (nhd. *Palast*) era un edifizio vasto, che conteneva una sala per accogliere gli ospiti, per radunanze, e specialmente per banchetti.

[4] dâ wâre er luttel ombe.

= *litt.:* per ciò le era poco, poca pena.
da ombe = nhd. *darum*.

stessa e si dispera, perchè non ha dato a Enea uno dei propri gioielli, o il suo nastro da capelli, [1] che, legato intorno al capo, lo avrebbe preservato dalle ferite, ovvero il suo velo (*rîse*) da fasciarne la lancia per renderla più forte, o la sua larga manica (*mouwe*) da legarla al braccio, o il suo anellino, perchè allora la spada di Enea sarebbe più tagliente, o il nastro di seta ricamato in oro (*borde*), che essa porta per cintura. [2]

« Perchè non ci pensai, prima che si giun-
» gesse a questo punto? La mia stoltezza è
» causa che io agisca bene così di rado. Io
» però gli ho offerto il mio amore e la mia de-
» vozione (*dienest*), e l' ho raccomandato in par-
» ticolar modo (*sonderlîke*) a tutti i miei Dei.
» Io dichiaro loro apertamente che, se non lo
» proteggono, non li servirò più in nessun
» modo. Dunque ci pensino! [3]

---

[1] *hârbant*, nhd. *Haarbant*.

[2] Usavano i cavalieri legare in cima alla lancia simili doni delle loro belle. Erano per lo più gioielli (*kleinœte*). Vedi nel *Parzival* di W. d' Eschenbach, I, 337, 944; VII, 585 e 86, 1035-1140 e 1580-1592.

[3] ich lâte sî dat onverholen,
si enbehalden hem sîn êre
dat ich hen niemer mêre
nehein dienest gedoe.
alsô sien sî dar toe.

= *litt.*: io faccio loro manifesto, che se essi non gli man-

» Essa disse: Se Enea rimanesse ucciso,
» io ne moverei apertamente lagnanza a tutti
» i miei Dei. Mi getterei giù da questa torre,
» non c'è dubbio.[1]

» Se colui al quale offersi il mio amore,
» rimanesse morto, io non diverrò mai moglie
» di nessuno. Dio lo guardi![2]

» Essa soggiunse: Ma io sono sicura che
» Enea è così compito cavaliere (*hovesc*, *höflich*),
» e che il mio amore gli sta tanto a cuore, che
» egli avrà conservato ancora la mia lettera
» per amor mio.[3] Egli sarà più forte e ardito
» a sette doppi,[4] il che mi è ben necessario,
» affinchè si conservi in vita. Dio ci conceda
» la grazia che noi non ci separiamo, prima

---

tengono l'onore, io mai più farò loro nessun servizio. Dunque guardino essi a ciò (*dazu*).

Curiosa questa minaccia fatta agli Dei. Una minaccia simile non credo si trovi in nessun poeta pagano; ma ricorda le imprecazioni del popolo napoletano contro S. Gennaro, quando il miracolo del sangue che bolle non si compie subito.

[1] da enes nehein rede weder.
= *litt.:* non c'è nessun discorso contro (*wider*).

[2] God behœde (*behüte*) em sînen lîf!
= *litt.:* Dio preservi la sua vita

Qualchevolta, prevalendo il concetto cristiano, Veldeke parla di Dio, invece che degli Dei.

[3] dorch den willen mîn.

[4] seven warf = sette volte.

warf o *warp* come sost. = voltata; come avv. = volta.

» che ognun di noi abbia fatto all' altro ciò
» che gli è grato.[1] »

Intanto Enea e Turno erano pronti per il duello. Enea cavalcava un cavallo di Castiglia, Turno un cavallo arabo.

« Essi diedero e ricevettero grandi e fu-
» riosi colpi, i quali, se per le vigorose brac-
» cia di due robusti fabbri fossero caduti a
» gara sopra una incudine, non avrebbero ri-
» suonato più fortemente di quel che risuo-
» nassero per le mani dei valorosi e destri
» (*snellen*) eroi, poichè essi avevano buoni elmi.
» Grandi colpi essi diedero sugli elmi e sugli
» scudi. Per lo spazio di una mezza lega fran-
» cese (*welske, welsche*) si udirono, in tutto quel-
» l' intervallo di tempo, parecchi terribili
» colpi.[2] »

La lotta tra i due eroi segue, nelle sue vicende, assai fedelmente la narrazione di Virgilio, salvo che essa si svolge sotto gli occhi di Lavinia, sicchè l'amore vigila sulla sorte di Enea, e a un certo punto, rincora questo, che ha ricevuto dall' avversario un colpo poderoso.

---

[1] Vedi Beh. 12208-12301.
[2] Beh. 12365-12379.
Cfr. Virg., XII, 710-724. Lì il paragone dei fabbri, qui dei due tori in lotta; si abbia il confronto come notevole esempio del diverso tenore dei due poemi.

« Allora il prode eroe, il troiano Enea,
» vide Lavinia che stava affacciata alla fine-
» stra. Il valoroso eroe acquistò a quella vista,
» nuovo ardore,[1] poichè la donzella gli era
» cara.[2] »

Con la morte di Turno termina l'*Eneide* latina; ma Veldeke vi aggiunge ancora poco meno di 1000 versi.[3]

Anzi tutto egli tesse una specie di orazione funebre di Turno, « principe virtuosissimo, quantunque pagano,[4] » presso a poco

---

[1] einen grimmen hôgen moet
= *litt.:* un irato alto animo;

[2] Beh. 12428-12433.

[3] Uno dei due manoscritti di Heidelberg, quello del XV secolo, termina però con la morte di Turno, e fu chiamato perciò una *Eneide* ridotta. Questo manoscritto aggiunge alla morte di Turno pochi versi di chiusa, e termina con una invocazione alla Vergine, e con queste parole:

Pregate Dio per il copista (*schriber*). Questo libro fu copiato da Giov. Koler, mercoledì alla vigilia del giorno di S. Gallo, nell'anno 1419 a contare dalla nascita di Gesù.

Qui termina questo libro
Dio ci mandi il suo ajuto
Amen
Pregate Dio per il copista
Amen

(Beh. Nota al verso 12599 dell'*Eneide,* e anche *Einleitung*, pag. VIII).

Anche negli altri manoscritti dell'*Eneide*, seguiti da Behaghel e da Ettmüller nelle loro edizioni, il poema termina con una preghiera.

[4] als was er ein heiden man.

come fece trattandosi della morte di Pallante, e anche da quest' elogio noi rileviamo quali fossero le principali virtù d'un prode e compito cavaliere:

« Egli fu un eroe[1] prode e potente, savio » e riflessivo, fidato e leale, generoso e magni- » fico, aquila per altezza di lignaggio,[2] leone » per coraggio, pietra angolare dell' onore,[3] » specchio di magnificenza. Egli era di bella » persona; le donne gli erano molto care, ed » esse gli erano assai affezionate. Questo era » dovuto alle sue virtù.[4] »

Da queste ultime parole si vede, come il favore delle donne fosse considerato quale massima ricompensa dell' eccellenza del cavaliere.

A questo elogio funebre tien dietro la descrizione particolareggiata delle nozze tra Enea e Lavinia.

L' *Eneide* di Virgilio termina, come veramente s'addice a poema epico, con due versi

---

[1] des lîves ein degen
= *litt.:* della persona un eroe.

[2] ein adelar sînes goedes
adelar = *edler Aar*, nobile aquila, donde l'od. *Adler* = aquila.

[3] ein eggestein der êren
mhd. *eckestein;* nhd. *Eckstein.*

[4] dat was sinre dogende skult.
(Beh. 12614-12626).

nei quali par di sentire il gelo della morte, e che scolpiscono meravigliosamente lo sdegnoso partirsi dalla vita, d'una grande anima che soggiace al destino:

.... ast illi solvuntur frigore membra
vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras
Virg., XII, 951 e 52.

Veldeke invece, dopo aver detto che Enea tagliò la testa a Turno,[1] ci presenta di nuovo l'idillio amoroso.

Ecco Lavinia, l'innamorata gelosa e sospettosa, che si lamenta perchè Enea non si è recato da lei, prima di ritirarsi nella sua tenda:

« Egli pensa forse tra sè: Sta tranquillo;
» le cose vanno bene; non aver troppa fretta.
» Tu la vedrai spesso in seguito.[2] Ben cono-
» sco che io gli sono indifferente e di minor
» conto di quel che egli sia per me, poichè il
» mio cuore non è così libero.[3] »

Enea, dal canto suo, essendo a letto, non

---

[1] dat houvet he hem ave sloech.

[2] he denket lichte in sînen moet:
leve dir sachte, et is dir goet
end lâ dir niet sîn te gâ.
du gesies sî decke her nâ.

[3] Beh. 12663-12688.

può chiuder occhio, perchè la coscienza lo rimorde per non aver salutato Lavinia che, nella lotta con Turno, gli preservò la vita, e si cruccia di aver pattuito con re Latino una così lunga tregua [1] di 14 notti, spirata la quale, dovevano aver luogo le nozze:

« Queste 14 notti mi sembrano più lunghe di un anno. Aspettare mi è molesto oltre ogni dire. Di che cosa mi punisce il giorno, che non vuol comparire? Chi impedisce al sole di alzarsi e di risplendere? Quanto durerà questa notte? — Così l'eroe, quantunque stanco della giornata, vegliò fino al mattino, finchè cantò l'usignolo, [2] e

[1] *dagedinc*, mhd. *tagedinc*, *tegedinc* o *teiding* con contrazione delle due sillabe ed elisione del *g* = giorno di udienza e udienza fissata per un tal giorno (*Gerichtstag*), tregua, termine, adunanza (vedi le parole odierne *Reichstag*, parlamento, *Bundestag*, dieta della confederazione germanica ecc.); *dingen* nel mhd. = fare giustizia, concludere un contratto, un trattato. (Vedi nel ted. od. *bedingen*, *ausbedingen*, e anche *verteidigen* da *tagedingen*, *tegedingen* e con contrazione *teidingen* = negoziare, trattare una causa in tribunale, portare le ragioni di alcuno, donde il significato attuale di difendere).

[2] Del cantar degli uccelli, come segno dello spuntar del mattino e della separazione degli amanti, si fa menzione in parecchie canzoni dei *Minnesinger*, le quali hanno per nome *Tag*-o *Wächterlieder*, e cantano il dolore degli amanti che devono separarsi.

Ce ne offre esempio la seguente graziosa canzone

» allora s'addormentò, e dormì, finchè brillò
» il giorno.[1] »

La descrizione delle nozze di Enea e Lavinia, è importante documento dello sfarzo, con cui si celebravano certe solennità alle corti nel medio evo.

Enea invita alle nozze, per mezzo di messaggeri, tutti i principi « che si potessero rag-
» giungere con navi o a cavallo,[2] » facendo loro

---

di Dietmar von Eist, che visse probabilmente nella metà del XII secolo:

« Slâfest du, mîn friedel?
wan wecket unsich leider schiere.
ein vogellîn sô wol getân
daz ist der linden an daz zwî gegân. »
« Ich was vil sanfte entslâfen:
nu rüefestu kint Wâfen wâfen.
liep âne leit mac niht gesîn.
swaz du gebiutst, daz leiste ich, friundin mîn ».
Diu frouwe begunde weinen.
« du rîtest hinne und lâst mich einen.
wenne wilt du wider her?
owê du füerest mîne fröide dar ».

(*Des Minnesangs Frühling*, pag. 39).

« Dormi tu, mio diletto? — Ma ci sveglia pur troppo improvvisamente — un uccellino così ben fatto — che è volato sulle fronde del tiglio. » — « Io m'ero molto dolcemente addormentato: — Ora tu chiami, fanciulla, ohimè, ohimè! — Piacere senza dolore non può essere. — Quel che tu comandi, io farò, amica mia » — La donna cominciò a piangere. — « Tu te ne vai e mi lasci sola. — Quando tornerai? — Ohimè, tu porti via la mia contentezza. »

[1] Beh. 12705-12751.

[2] die man mochte erstriken
met skepen oft berîden.
(Beh. 12762 e 63).

sapere che « chiunque volesse beni in cambio » dell' onore [1] (che rendeva), venisse allegra- » mente e ne prendesse tanto da arricchire [2] sè » stesso e tutti i suoi successori. [3] »

Altrettanto fece Latino.

Poi Enea, secondo l' uso, offrì sacrifizi ai suoi Dei, [4] e fece sapere a re Latino che egli avrebbe volentieri veduto Lavinia, e avutone dal re il consenso, egli indossò una veste principesca « che egli soleva portare nei giorni fe- » stivi, per grandi solennità. » Prese con sè 500 cavalieri di alto lignaggio, scelti tra diecimila, [5] i quali indossavano vesti di preziose stoffe di seta (*pellen* e *phellen*) e di velluto rosso, scarlatto e verde.

« Sentii dire che il giorno ne acquistò » splendore, [6] ma non so se sia vero. V' era » tanta magnificenza, che i fiori e l' erba im- » pallidirono, quando si vide il luccicare di

---

[1] swe goet omb êre wolde.

[2] *fromen* = *litt.:* avvantaggiare, promuovere; vedi l' od. *frommen*, giovare.

[3] Beh. 12770-12774.

[4] he opperde sînen goden.

Vedi mescolanza di usi cavallereschi e di riti pagani.

[5] ût tien dûsonden erkoren

[6] dâ vane wâre worden liecht.

= *litt.:* da ciò era divenuto lucente.

» variopinte sete, di nastri ricamati, e di armi
» e splendide gemme.[1] »

Enea entra a Laurento « con splendida
» scorta, con pifferi e canto, con trombe e stru-
» menti a corda.[2] »

Appena ha varcato le porte della città, egli vede una strada lunghissima, ornata a destra e a sinistra di stoffe preziose,[3] e lì stanno, chi in piedi, chi sedute, molte belle donzelle e graziose donne, le quali si erano bene acconciate secondo l'uso del paese.[4]

Re Latino prende Enea per mano, e lo conduce dalla figlia:

« Il re ordinò a Enea di baciare la figlia
» di lui; il che fecero ben volentieri, perchè fu
» caro a tutti due. Essi l'avrebbero fatto vo-
» lentieri, anche senza l'invito del re.[5] »

---

[1] end and den lichten gimmen.
Beh. 12832-12841.

[2] met hêrlîken gedrange,
met pîpen end met gesange,
met tromben end met seitspele.

[3] met pelle behangen.

[4] menige maget wale gedân
end menich minnelîke wîf,
die wale hadden heren lîf
gesieret nâ den lantseden

= *litt.:* che avevano bene ornato (*geziert*) le loro persone secondo l'uso del paese.
Vedi Beh. 12781-12874.

[5] des hen vel wale geluste,
wand et hen beiden sachte dede.

Segue tra i due sposi, seduti l'uno accanto all'altro, un dialogo che val la pena di tradurre, come modello d'ingenuità:

« Damigella, voi m'avete trattato in modo
» che io vi amerò sempre. Ma l'amore è tanto,
» che tutta la mia vita, quand'anche raggiun-
» gesse i mille anni, non basterebbe a dimo-
» strarlo interamente. [1] — Dio volesse che
» fosse vero. — Sì, è vero. — Ne sono bene con-
» tenta. — Signora, Dio ve ne ricompensi. —
» Lo dico sul serio. [2] — Mi sento ben sollevato
» dal dolore che provavo, quando ero lontano
» da voi. — Mi dolse molto anche a me. —
» Non v'era rimedio. — Perciò vi perdono la
» cattiveria. — Non accadrà più. — Così voglio
» anch'io. — Noi dobbiamo vederci spesso. —
» Così sia! — Sì, se Dio ci dà vita. — Che Dio
» ce lo conceda. [3] »

Viene poi la descrizione delle feste nel

âne des koninges bede
heden sî 't gerne gedân.

Beh. 12880-12885.

[1] joncfrouwe, ir hât te mir gedân,
dat ich û iemer gerne dienen wele.
des lieves es aver sô vele,
dat ich 't verdienen niet enmach
went an mînen jongesten dach,
end solde ich leven dûsont jâr.

[2] ich meine et âne spot.
= *litt.:* io lo penso senza scherzo.

[3] Beh. 12891-12916.

palazzo reale, e torna a galla la passione per le vesti, i tappeti e le gemme:

« Vi fu gran festa (*froude*) nel palazzo
» del re, con canto e suonar d' arpe e di cetre
» (*seitspel*). V' erano molti cavalieri, e parecchi
» potenti principi. S' intrattenevano allegra-
» mente, e discorrevano con le dame. Parec-
» chi andarono a visitare il palazzo e le torri.
» Videro le sale [1] magnificamente addobbate [2]
» con lunghe e larghe tappezzerie di seta, [3]
» in modo nuovo e grazioso. Il pavimento era
» coperto di magnifici tappeti. Sui letti gia-
» cevano trapunti di velluto e di preziose stof-
» fe, splendidi e variopinti. [4] Si faceva poca
» stima di uno splendido tessuto orientale, o
» di un panneggiamento, o di vecchie stoffe
» sbiadite. V' era tanto del nuovo, che si tra-
» scurava il vecchio, perchè il nuovo s' addice
» meglio. [5]

---

[1] Kemenâden.

[2] hêrlîke berâden, mhd. *berâten*, provvisto. Vedi l' odierno *Vorrat*, provvista.

[3] met sîden ombehangen,

[4] van pelle and van dimîte

dimît, *zimît*, *timît*, stoffa tessuta a doppio (gr. δίμιτος).

[5] man nam dâ vel luttel ware
op ein liechte baldekîn
ende op ein kateblatîn
end op ein verbleken gewant.
des nouwen ma dâ sô vele vant,
dat man des alden wale vergat,
want dat nouwe temet bat.

» Allora Enea parlò quanto volle con donna
» Lavinia, la sua cara sposa. La baciò amoro-
» samente. Le diede un anellino d' oro, e le
» disse di stare allegra. La baciò amorosamente
» più volte sulla graziosa bocca.[1]

» Egli disse alla governante di lei (*meis-*
» *terin*) ad alta voce:[2]

» Abbiatevi a cuore questa donzella. Si-
» gnora, l'opera vostra fu savia, vi consiglio
» di condurla a termine, perchè ne riceverete
» bella ricompensa.[3]

» Poi salutò le dame. Allora si poterono
» ammirare graziose dame e damigelle[4] ben
» vestite e ornate, cortesi negli atti e nelle
» parole.[5] Si videro preziosi nastri con rica-

---

[1] er kuste sî wal drîtichstont
an heren minneliken mont
van lieven end dorch minne.

van lieven end dorch minne = *litt.:* da amore e per amore.
Veldeke varia a volte di preposizione in due o più locuzioni laddove la medesima basterebbe.

[2] openlike end onverholen
= *litt.:* apertamente e non segretamente.

[3] « lât û dese maget sîn bevolen.
frouwe, » sprac der Troiân,
« ir hât noch wale dar toe gedân.
ich râde û, dat ir 't vollen doet,
wand ûver lôn wert goet. »

[4] menegen minneliken lîf,
beide megede ende wîf
= *litt.:* parecchie graziose persone, ragazze e donne.

[5] wale gekleit end wale gehêret.

» mi d'oro, [1] che le dame portavano sopra le
» vesti di stoffa, [2] di velluto e di seta. Ed an-
» che v'era abbondanza di bei fornimenti [3] e
» di gemme. [4] »

Enea, tornato alla sua tenda, manda regali di oggetti preziosi alle dame, e tra altri doni, un diadema d'oro [5] di gran prezzo alla governante di Lavinia.

La descrizione delle feste e dei doni è interrotta da quella dell'ira di Amata, la quale, dopo aver maledetta la figlia, muore di dolore.

« Con molte pene essa giacque in letto non
» so quanti giorni, finchè la morte le salì al
» cuore, e le tolse violentemente la vita. [6] »

---

wale getogen end wale gelêret
te werken end te worden.

getogen, mhd. e nhd. *gezogen*, *erzogen*, educato.

1 golde genât.

2 op die pellîne wât

3 *goet gesmîde*, nhd. *Geschmeide* da *smiden*, nhd. *schmieden*, foggiare metalli, lavorar di fabbro.

Vulcano è chiamato *der smidegod* = dio della fucina.

4 Beh. 12917-12979.

5 *houvetgolt*, mhd. *houbetgold*. (Vedi nhd. *Haupt*, capo)

6 met menegen rouwen sî lach
ich enweit wie menegen dach,
went her der dôt in dat herte quam,
de her den lîf onsachte nam.
(Beh. 13089-13092).

Vedi tutto l'episodio dell'ira e della morte di Amata in Beh. 13011-13092, e cfr. con Virg., XII, 595-613. Veldeke non fa parola della disperazione di Lavinia e

Poi comincia la descrizione delle nozze che hanno luogo, essendo spirato l'intervallo pattuito di 14 notti.

« Fu grande il concorso. Vennero principi
» da ogni parte, di molto lontano, per mare e
» per terra, [1] e cavalieri in numero straordi-
» nario.

» I suonatori e i cantori vaganti non in-
» dugiarono a venire, la gente laica. Fareb-
» bero lo stesso anche oggi, se vi fosse una
» simile festa. [2] »

---

di re Latino per la morte di Amata, disperazione così eloquentemente accennata da Virgilio.

[1] in skepen end an der stràten
= *litt.:* in navi e per le strade.

[2] Beh. 13102-13111.

die speleman end die varende diet,
sî versûmden sich niet,
die werltliken lûde (*Leute*).

I cantori, giocolieri e musicanti ambulanti vengono chiamati *spilman* o *varndiu diet*, *varndes volc*, *varnde liute* (popolo errante, da *varn* = *errare*, nhd. *fahren*) o *gernde diet* (popolo o gente che chiede o brama ricompensa; *gernde*, gerundio del verbo *gern*, nhd. *begehren*, bramare, chiedere). Veldeke li chiama anche *werltlîke lûde* o *liute* = gente del mondo (da *werlt* o *welt*), laica, per distinguerli dagli ecclesiastici. La parola *diet*, ahd. *diot*, viene dalla parola gotica *thiuda* = popolo, dalla quale colla desinenza *isk* (più tardi *isch*) si formò l'aggettivo got. *thiudisk*, ahd. *diutisc*, donde mhd. *diutisch*, nhd. *deutsch* per *deutisch*, che significa per conseguenza, popolare, indigeno, paesano, volgare, generalmente intelligibile, e stette a indicare la lingua tedesca. Questa parola è scritta da alcuni erroneamente *teutsch*, mhd. *tiutsch*, forse

Enea, dopo aver sacrificato ancora agli Dei, viene incoronato re, e Lavinia è incoronata regina.

« Allora il re andò a sedersi a tavola coi
» nobili principi, ognuno al proprio posto
» (*gesedele*), poveri e ricchi, molto allegramen-
» te. Il servizio fu fatto con molta cura.[1]

» Non vi fu scarsità di pietanze. Chi vo-
» lesse descrivere tutto appuntino, avrebbe
» molto da dire.[2] Dirò soltanto che si diede
» a tutti in abbondanza da mangiare e da
» bere. Si diede a ognuno tutto quello che po-
» tesse immaginare e desiderare.[3] Mentre tutti
» stavano seduti allegramente e bevevano e
» mangiavano a loro piacere, non ci fu silen-
» zio.[4] Ci fu così gran clamore, che i cattivi

---

per influenza del franc. *tudesque*, mlat. *teudiscus*. (Vedi Schleicher: *Die d. Sprache*, pag. 87 nota e pag. 201; e Wilmanns: *Deutsche Grammatik*, pag. 70, che cita Weinhold: *Mittelhochd. Gramm.* § 184).

[1] met flite dâ gedienet wart.

= *litt.:* con zelo là fu servito.

[2] et wâre ein lange mâre

= *litt.:* sarebbe un lungo discorso.

[3] des ieman konde erdenken
end des sîn herte gerde,
wie wale man sî' 's gewerde.

= *litt.:* di quel che ognuno poteva immaginare e di ciò che il suo cuore desiderava (*begehrte*), come bene si accordò loro (*gewährte*).

[4] do enwas et dâ niet stille.

» n' ebbero dispetto,[1] canto e suono, torneo
» cavalleresco (*buhurt*) e calca di popolo, suo-
» nar di pifferi (*pîpen*) e canto, suono di vio-
» lini e salti,[2] suonar d' organi e di strumenti
» a corda, e giochi d' ogni specie.[3]

» Il nuovo re Enea, che era lo sposo,[4] ri-
» compensò i sonatori. Cominciò egli stesso a
» donare, perchè era il più nobile, perciò fu il
» primo, come ben s' addice a re. Chiunque ri-
» cevette i suoi doni, fu fortunato,[5] perchè ne
» divenne ricco fino alla morte, e fu d' aiuto
» anche ai figli per tutta la loro vita, poichè
» Enea sapeva donare e aveva anche ricchezze
» e, per giunta, il buon volere.[6] »

---

[1] dat es die bôsen verdrôt.

bôse o *boese*, opposto a *edel*, *rîche, milde, biderbe*, ossia cattivo, povero, avaro e anche plebeo. I manoscritti di Eibach e di Heidelberg, del XIV secolo, portano scritto: *die touben bedroz* = offese i sordi.

Questo è il tratto caratteristico di tutti i festeggiamenti medioevali: allegro clamore e calca di popolo. Vedi Wörner, pag. 151.

[2] vedelen ende springen

vedelen, vedi l' od. *fiedeln*, strimpellare il violino.

[3] meneger slachte frouden vele.

[4] *brûdegome*, ahd. *brûtigomo* (engl. *bridegroom*), mhd. *brûtigame*, nhd. *Bräutigam*, dal got. *guma*, ahd. *gomo* = lat. *homo*; uomo della sposa, sposo.

[5] dem ergienc et sâllîke

= *litt.*: a quello andò beatamente.

[6] want he konde wale geven
ende hadde ouch dat goet,
dar toe (*dazu*) den willigen moet.

Dopo Enea, regalarono alla loro volta i principi, sicchè i minestrelli riceverono preziose stoffe di seta, destrieri e tesori, vasi d'argento e d'oro, muli e cavalli arabi,[1] seta e velluto in pezze,[2] braccialetti d'oro, zibellino e ermellino, in così grande abbondanza, che se ne andarono contenti e cantarono, ognuno nella propria favella, le lodi del re.

Un mese intero durarono i festeggiamenti, e Veldeke, per darne un' idea adeguata, paragona queste nozze alla gran festa che diede Federigo Barbarossa a Magonza, quando conferì la spada di cavaliere ai suoi due figli, e alla quale il poeta assistè in persona, come già dissi in principio del mio lavoro.[3]

Da questa descrizione si può immaginare che vita animata e splendida allietasse le corti tedesche, già ai tempi di Veldeke.

Il poeta ci fa ancora sapere che « Enea, » quando fu diventato potente re, menò vita fe- » lice,[4] poichè la sua bellissima moglie l'amò » come egli lo desiderava, apertamente e in

---

[1] mûle ende ravite

[2] gans ende ongeskrôden

= *litt.:* intero e non tagliato.

[3] Vedi Beh. 13093-13252.

[4] dœ was gelievet hem der lif

= *litt.:* allora gli fu resa piacevole la vita.

» segreto, ed egli fu re potente e visse ma-
» gnificamente.

» Egli giudicava con molto senno, che do-
» vesse esservi nel mondo dovizia di beni,
» quando anche non superassero di numero
» quelli che egli solo, il potente re, teneva ce-
» lati nel suo cuore, coi quali, quando avesse
» voluto farne parte, egli avrebbe potuto gua-
» rire tutti i cuori afflitti dalle loro crudeli
» pene.[1] »

E la felicità di Lavinia ci è pure descritta con le seguenti parole:

« Le pareva che tutte le donne fossero
» prive di contentezza, le quali mancassero di
» quell'amore, di cui essa godeva sempre,
» senza timore e senza gelosia.[2] »

---

[1] want hen des selven dochte (*dunken*)
vele beskeidenlîke,
of in allen ertrîke
niet mê frouden wâre,
dan der koninc mâre
in sînes eines herten droech,
dat her al die werelt hede genoech,
of he sî wolde deilen,
dat he dâ mede mocht heilen
alle onfrôe herten
van rouwelîken smerten.
(Beh. 13253-13276).

beskeidenlîke; mhd. *bescheidenlîche*, con senno, assennatamente, nhd. *bescheiden;* ora ha solo il significato di modesto, modestamente, ma vedi la locuzione *Bescheid wissen*, sapere il fatto suo.

[2] doe dochte sî, dat alle wîf

Veldeke ci dice ancora, come Enea lasciasse al suo figlio Ascanio una parte del regno e la nuova città di Albano, come da Lavinia avesse un figlio chiamato Silvio, nato, secondo le profezie, in un bosco, e come questi avesse a sua volta per figlio Silvio Enea « che nel color dei » capelli e della pelle, era precisamente come » Enea il troiano; la somiglianza si vedeva » nelle mani e nei piedi, nelle parole e nel- » l'opere e in tutta la persona. Le donne gli » erano molte affezionate, come a Enea, suo » nonno. [1]

» Da Silvio Enea venne una prosapia glo- » riosissima, [2] la nobile famiglia, i famosi e

âne froude wâren,
die soliker minnen ontbâren,
als sî badde t'alre tît (*zeit*)
âne hoede end âne nit.
(Beh. 13283-13286).

hoede, mhd. *huote, huot*, nhd. *Hut, Behütung*, guardia, custodia, cura.

[1] end wart rechte alsô gedân
als Ênêas der Troiân
an hâre end an der hûde
(Beh. 13347-13349).
an foeten end an handen
mocht man 't wale merken,
an worden end an werken
end over allen sînen lîf.
vel holt wâren hem die wîf,
als Ênêâse sînen ânen.
(Beh. 13352-13357).

[2] ein konne vel lovesam

Konne, mhd. *künne*, famiglia, prosapia; donde *künic*, nhd. *König*, re.

» prodi guerrieri (*knechte*) adorni di ogni virtù.
» Dalla sua prosapia nacquero un eroe (*hêre*)
» per nome Remo e suo fratello Romolo, i
» quali molto gloriosamente protessero e go-
» vernarono il regno. I due fratelli fondarono
» insieme Roma. Romolo le diede il nome e
» la chiamò Roma. Essi vi divennero poten-
» tissimi, e si chiamarono Romani, e furono
» famosi eroi, ed acquistarono tanta forza,
» che fecero tributari altri regni. »

Saltando su parecchi secoli, Veldeke ci fa sapere « come dalla discendenza di Romolo
» e di Giulio Ascanio, nascesse un eroe
» chiaro per ogni virtù sopra tutti i suoi pa-
» renti e vassalli (*mâgen*), i quali pure erano
» persone molto onorate. Questi fu Giulio Ce-
» sare. Si può dire in verità che egli conquistò
» gran parte di mondo. [1] »

Ucciso a tradimento da senatori, gli succede l'imperatore Augusto « il quale resse [2]
» l'impero magnificamente e divenne molto
» potente. Vi fu durante il suo regno stabile
» pace e prosperità, di modo che vedove ed
» orfani, poveri e ricchi, furono al sicuro da
» immeritati pericoli. Allora a nessuno fu le-

[1] dat he der werelde vele betwanc (*bezwang*).

[2] *berichte*, vedi l'od. *einrichten*, mettere in assetto; in ordine.

» cito commettere ingiustizie verso gli altri.
» In quel tempo nacque a Betlemme il figlio
» di Dio, che soffrì il martirio a Gerusalemme
» per conforto di noi tutti, poichè egli ci re-
» dense dalla terribile calamità, poichè con la
» sua morte egli uccise la morte eterna, che
» Adamo ci aveva lasciato in retaggio. Così
» egli ci ha redento. È questo per noi un gran
» conforto, se sapremo esserne degni. Che la
» sua grazia ci protegga, e ci fortifichi in quelle
» opere che sono necessarie alla salvazione
» dell'anima. *Amen in nomine domini.* [1] »

---

[1] et was in sînen tîden
vel stâde frede ende goet,
dat vele wale wârn behoet
wedewen ende weisen
van onrechten freisen,
arme ende rîke.
do endorste onredelîke
nieman den andern niet gedoen.
bî des getîden wart der godes son
geboren toe Bethlehêm,
de gemartert wart te Jerusalêm
ons allen te trôste,
wand er ons erlôste
ût der freislîken nôt,
want he den êwigen dôt
met sinen dôde ersterfde,
den Adam an ons gerfde (*vererbte*).
Alsô hat er ons erlôst.
dat es ons ein mekel trôst,
of wir 't selven behalden.
sin gnâde moete es walden
end moete ons gesterken
an alsô gedânen werken,
als ons ter sêlen not sî.
âmen in nomine dômini.

Vedi Beh. 13359-13428.

Così questo singolare poema, che vorrebbe cantare l' eroe pagano, fondatore di Roma, termina con una invocazione al Redentore.

Tutta quest' ultima parte, che Veldeke ha aggiunto al poema di Virgilio, e nella quale il suo estro si dà libero sfogo, porta veramente l' impronta dell' età in cui visse il poeta, e alla quale tre cose stettero a cuore sovra tutte: la soavità dell' amore, la magnificenza dell' impero, la supremazia della religione.

Nell' episodio di Lavinia, Veldeke ci dà il modello dell' idillio amoroso, come l' intendevano i *Minnesinger;* nella enumerazione dei discendenti d' Enea, egli salta da Romolo a Cesare e a Augusto, cioè all' impero,[1] e da questo egli passa alla invocazione di Cristo redentore.

L' *Eneide* tedesca ci porge uno specchio fedele del modo con cui i poeti cavallereschi videro e concepirono l' antichità. E quel che

---

[1] Il medio evo non sa adagiarsi altro che nell' idea dell' impero già costituito, completo e foggiato con quello scaglionamento piramidale di autorità che costituisce l' ideale suo della società politica e della monarchia imperiale. Perciò per lo più saltano a piè pari dalla fondazione di Roma a Cesare e ad Augusto. — (Comparetti: *Virgilio nel Medio Evo;* Parte I, cap. XII, pag. 225).

Sulla supremazia del concetto di Roma e d' impero romano nel medio evo, specie presso i popoli germanici, e sull' assimilazione di questo concetto con quello di Roma cristiana, leggi tutto il cap. XII.

rende interessante la lettura del poema, è appunto questa vita contemporanea del poeta, che si sovrappone ai suoi eroi e alle sue eroine, e li cangia in cavalieri erranti e in castellane soavi e appassionate, e trasforma tutto il mondo eroico antico in un mondo della *cortesia.*

Chi volle rialzare il valore estetico dell' *Eneide* di Veldeke, fece per l'appunto al poeta un merito di aver saputo adattare l'argomento antico al gusto del suo tempo. [1]

Malgrado l' argomento antico, nel poema di Veldeke aleggia lo spirito della raffinata cavalleria francese, e vi figura per la prima volta la *minne* con quel calore e quella intimità di sentire, che il medio evo francese non conobbe, e di cui fin lì non aveva dato esempio altro che la lirica amorosa tedesca, il *Minnegesang.*

Il fatto stesso che quel che salvò l' *Eneide* tedesca dall' oblìo, fu precisamente l' episodio di Lavinia, e specialmente il dialogo sull'amore tra Lavinia e la madre, ci mostra come Veldeke fosse ammirato dai suoi coetanei e immediati successori, non come imitatore di Virgilio, ma come iniziatore della poesia aulica.

E questo merito gli è riconosciuto dallo stesso Gervinus, ove dice « che nella lirica e

---

[1] Vedi Wörner, pag. 158-160.

» nell' epica laica, egli fu quegli che additò
» una nuova via all' arte aulica, sicchè come
» modello di quest'arte fu considerata l' *Eneide*
» di Veldeke dai suoi immediati successori.[1] »

In questa opinione consentono tutti i critici, per quanto diverse siano le loro opinioni circa il valore estetico dell' *Eneide* tedesca.

Gli eroi dell' antichità classica furono celebrati da altri poeti tedeschi contemporanei di Veldeke; ma Enea e Didone furono propriamente gli eroi destinati a inaugurare il periodo classico dell' epica aulica, e ciò principalmente per l' intonazione perfettamente cavalleresca del poema di Veldeke, unita alla levigatezza della forma e alla purezza della rima, onde egli oscurò gli altri cantori e fu caposcuola.

Veldeke fu universalmente riconosciuto quale cultore e perfezionatore della forma e della rima, pregi cui i *Minnesinger* davano somma importanza, e fu il modello dei cantori d' amore, senza avere il genio dell' autore del *Parcival*, nè di quello di *Tristano e Isolda.*[2]

---

[1] Vedi Gervinus: *Gesch. der d. Dicht.* v. I, pag. 457-461.
[2] Vedi Scherer: *Gesch. der d. Litt.* pag. 145, e 164-165. — *Pey.* 42.

L'IDEALE ESTETICO

DI

FEDERIGO SCHILLER

ELENCO DELLE OPERE CITATE.

Schillers Briefwechsel mit Körner von 1784 bis zum Tode Schillers. — Leipzig, 1878.

Briefwechsel zwischen Schiller und Gœthe in den Jahren 1794 bis 1805. — Stuttgart, 1870.

Briefwechsel zwischen Schiller und W. von Humbold. — Stuttgart, 1876.

GUSTAV SCHWAB. — *Schillers Leben.* — Stuttgart, 1840.

EMIL PALLESKE. — *Schillers Leben und Werke.* — Berlin, 1876.

LEWES. — *Gœthe 's Leben und Werke übersetzt von Julius Frese.* — Berlin, 1874.

KUNO FISCHER. — *Die Selbstbekenntnisse Schillers.* — Leipzig, 1868.

Idem. — *Schiller als Philosoph.* — Leipzig, 1868.

Idem. — *Geschichte der neueren Philosophie.* — Mannheim, 1854.

Schillers sämmtliche Werke. — Stuttgart, 1868.

GŒTHE. — *Italienische Reise.*

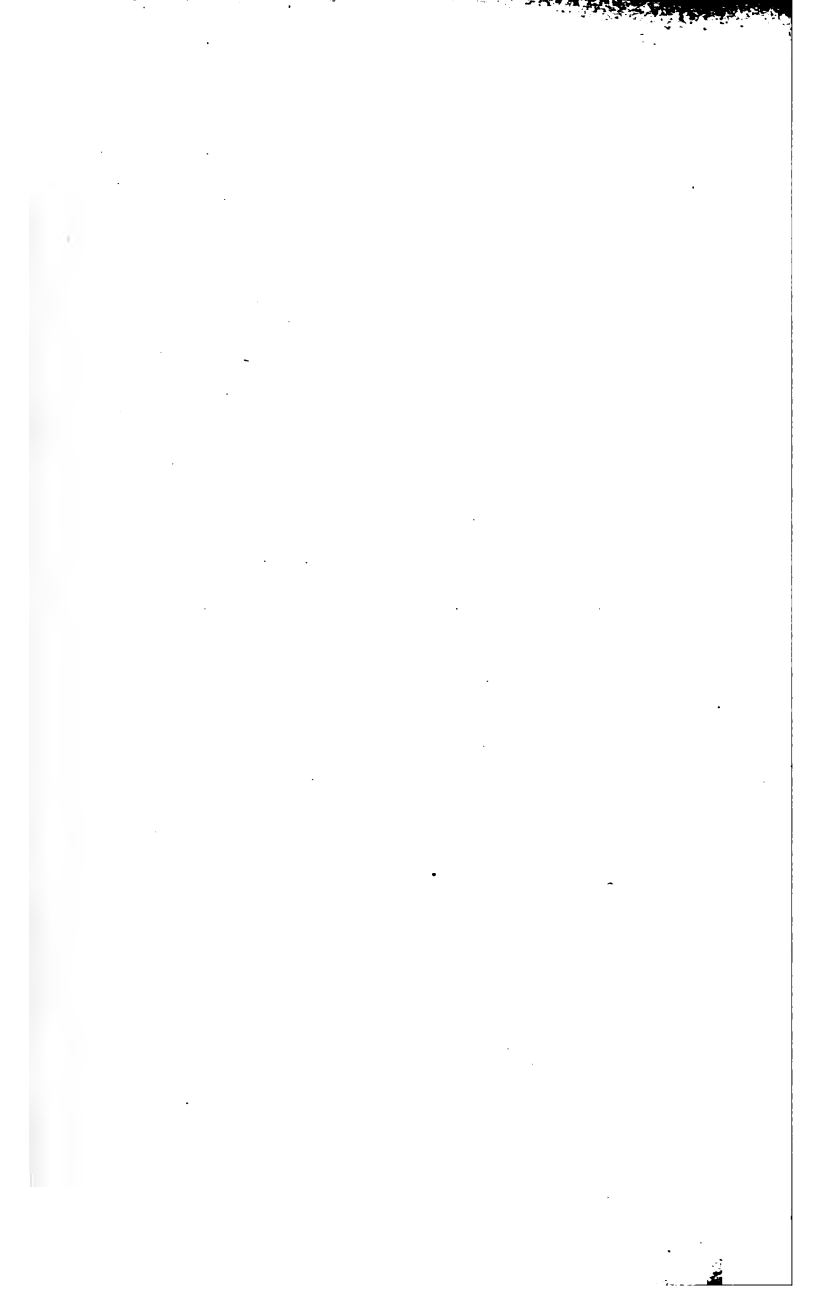
ECKERMANN. — *Conversations de Gœthe pendant les dernières années de sa vie traduites par Délerot.* — Paris, 1863.

BLAZE DE BURY. — *Le Faust de Gœthe.* — Paris, 1859.

H. KURZ. — *Geschichte der deutschen Literatur.* — Leipzig, 1870.

JULIAN SCHMID. — *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tod.* — Leipzig, 1867.

ED. VON HARTMANN. — *Die deutsche Aesthetik seit Kant.* — Berlin, 1886.

CARLO CANTONI. — *Emanuele Kant.* — Milano, 1684.

L'IDEALE ESTETICO DI FEDERIGO SCHILLER

Aus dem Leben heraus sind der Wege zwei dir geöffnet:
Zum Ideale führt, einer der andre zum Tod.
Siehe, wie du bei Zeit noch frei auf dem ersten entspringest,
Ehe die Parze mit Zwang dich auf dem andern entführt.

L'ultimo ideale di Schiller, quello cioè in cui trovò quiete l'animo del poeta, fu l'ideale estetico, ed è interessante rintracciare, e nella vita e nelle opere di lui, questo progressivo innalzarsi dell'immagine che sembra staccarsi vie più dalla terra. E veramente quest'ideale risiede, per Schiller, nella pura contemplazione del bello, nel sereno godimento dell'apparenza delle cose, che subentra all'avido ed inquieto godimento delle cose stesse, ed in così fatta contemplazione è riposta la sola perfetta libertà dell'uomo e la sua suprema felicità.

È un ideale aristocratico, per gli artisti, per gli eletti, inaccessibile al volgo, cui non riesce separare così nettamente l'apparenza dalla realtà, la forma dalla sostanza.

Nondimeno Schiller è per eccellenza il poeta popolare della Germania. Egli è il poeta della libertà. Il popolo non si cura di sapere donde il poeta derivi nella sua mente l'immagine di questa benefica divinità. Purchè gliela presenti viva dinanzi agli occhi, quella immagine gli sorride, e gli appare come il suo proprio ideale in mezzo alle necessità che lo piegano a terra. Ora, questa ricerca della libertà e della felicità sulla terra, fu il sogno costante e il tratto caratteristico d'un poeta, che il bisogno tenne quasi sempre schiavo, e cui la sorte si mostrò quasi sempre avversa. Il segreto della sua popolarità, sta in questo vivo desiderio, in questa incessante ricerca. Egli è fratello degli afflitti, degli oppressi. Non fu popolare Gœthe, il poeta felice e sereno.

Due aspirazioni erano nell'animo di Schiller, quasi con eguale intensità; l'una rivolta all'eroismo morale, al sublime della volontà, il quale si manifesta nella lotta del dovere con le inclinazioni dei sensi, e nella vittoria di quello su queste; l'altra, alla serenità dell'arte, al bello, a quello stato tranquillo e felice, nel quale spirito e sensi, questi due nemici, agiscono in comune, cessata ogni lotta, in naturale concordia.

Dal sentimento del sublime, che gli tendeva

potentemente tutte le corde dell'anima, egli si volgeva al bello, che l'attraeva come un lieto miraggio nel cammino agitato della vita.

Il poeta tragico celava in sè stesso, dice Kuno Fischer, un poeta idilliaco.[1]

Da questa duplice aspirazione doveva nascere una lotta interna.

Quando egli ebbe personificato nel marchese di Posa, il proprio concetto di eroismo morale, noi lo vediamo, quasi scontento della sua creazione, abbandonare per lungo tempo la poesia.

Mentre la vita nemica cominciava a spianarglisi dinanzi, e a lusingarlo di qualche sorriso, sorgeva nell'animo di lui la lotta tra il poeta e l'artista.

Seguire Schiller in questa graduale e definitiva trasformazione dell'ideale morale in estetico, mi parve argomento degno di studio.

Che cosa ammirava Schiller in Omero? Che cosa cercava in Grecia l'autore dei *Masnadieri*

---

[1] « Egli non sa scompagnare, nella rappresentazione poetica, l'elemento eroico dall'idilliaco. Gli è forza unirli, contrapponendoli e completandoli....

« Egli sceglie di preferenza argomenti e caratteri che contengono quel contrasto; se non lo contengono, egli, di propria invenzione, aggiunge l'elemento idilliaco all'eroico. » (Kuno Fischer: *Die Selbstbekenntnisse Schillers*, pag. 79).

e di *Don Carlos?* Come si unì egli a Gœthe nel culto dell' arte greca, in quell' ellenismo di cui questi due poeti furono i più illustri rappresentanti in Germania?

Rispondere a queste domande significa accennare, in pari tempo, al sorgere del periodo classico nella letteratura tedesca, a quel brillar così breve, eppure così fulgido, del classicismo, che non parve altro che l' introduzione e la spinta al romanticismo invadente, il quale in effetto invocò l' autorità ora di Gœthe, ora di Schiller, prima di rinnegarli ambedue.

L' attento esame dello svolgersi delle idee in un solo scrittore, ci condurrà naturalmente e quasi senza volerlo, ad accennare come in Germania l' ideale antico classico, saturo di speculazione moderna filosofica, traboccasse, per propria intima forza, nel romantico.

Cercherò dunque per prima cosa, di rievocare la nobile figura di Schiller nel punto importantissimo della sua vita, ove, dopo avere scritto il *Don Carlos*, reso accorto dei propri difetti come artista, egli rivolse gli occhi alla serena bellezza dell' arte greca, e impose silenzio alla Musa.

I.

Il 21 di luglio dell'anno 1787 Schiller, allora ventottenne, poneva per la prima volta il piede in Weimar, la piccola Atene della Germania.

Egli portava seco la sua ultima tragedia, il *Don Carlos*, e penetrava con sacro timore tra quelle mura che racchiudevano gli ingegni più eletti della Germania.

Le sue prime tragedie: i *Masnadieri*, *Amore e Raggiro*, la *Congiura di Fiesco*, avevano reso popolare il suo nome; pure gli mancava ancora il battesimo dell' arte, il quale egli ben sapeva di non poter ricevere altro che in quella piccola città, dalle mani di Gœthe, di Herder, di Wieland. Interrogare gli oracoli, accogliere con reverenza il loro responso, sapere finalmente se egli sia degno del nome d' artista: tali erano i desiderii del modesto poeta.

« Eccomi ora (scrive all' amico Moser, ap-
» pena giunto a Weimar) dove così spesso de-
» siderai di trovarmi, a Weimar, e mi pare di
» andare pellegrinando per le pianure della
» Grecia....

» Tu conosci gli uomini che sono l' orgo-
» glio della Germania, Herder, Wieland e tanti

» altri; ora le medesime mura ci racchiu-
» dono.[1] »

Ma ben bresto, e con dolorosa meraviglia, egli s'accorse che gli oracoli interrogati sul suo *Don Carlos*, tacevano

Il suo nome solo era penetrato, sulle ali della fama popolare, in quel regno dell'arte.

Herder confessava di non aver letto neanche una riga delle tragedie di Schiller; Wieland, sollecitato a pronunziare un giudizio, si schermiva destramente; pochi spiriti affini al suo trovava il giovine poeta nella città e alla corte ducale, e da ogni parte gli aleggiava incontro la gloria del Dio di quell'Olimpo, di Gœthe allora in Italia:

« Tutti coloro che appartengono al circolo
» di Gœthe, portano l'impronta del suo spirito.
» Un superbo disprezzo per ogni speculazione,
» un attenersi alla natura spinto fino all'affet-
» tazione, una fede esclusiva in ciò che viene
» dai sensi: ecco i tratti che distinguono lui e
» tutti quelli che lo circondano. Raccogliere
» piante e minerali vale per loro assai più che
» perdersi in vane dimostrazioni.[2] »

Fiducia e scoraggiamento s'avvicendavano nell'animo di Schiller; nondimeno, mentre egli

---

[1] Schwab: *Schillers Leben*, pag. 272.
[2] Lettera di Schiller a Körner, 12 agosto 1787.

si confrontava con tanti ingegni così diversi dal suo, si svegliava e cresceva in lui il desiderio di studiare la vita più da vicino e coglierla, per così dire, sul vero.

Nelle sue tragedie egli aveva lasciato scorrere il ricco fiume delle sue idee, non curandosi che i suoi personaggi fossero o no esseri reali. Ora sorgevano in lui gli scrupoli dell'arte. Gli accadeva a volte di dubitare del suo genio poetico; ma tosto il desiderio della gloria lo rianimava, e la ferrea volontà gli suggeriva virili proponimenti:

« L'esperienza acquistata qui (scriveva egli » ad un amico) mi conduce a riconoscere la mia » debolezza, ma ad avere altresì un più alto con» cetto di me stesso. Quando mi paragono ad » altri, sento la mia inferiorità, ma a questa » posso soccorrere con lo studio e con l' appli» cazione, e allora giungerò alla piena cono» scenza delle mie forze.

» Per apprezzare me stesso, fu necessario » che io conoscessi l' impressione, che il mio » ingegno produce sull' animo di parecchi uo» mini veramente grandi. Ora che la conosco, » e che ho scoperto il centro nel quale conver» gono le loro diverse opinioni, io ho in mano » tutti gli elementi necessari a giudicare me » stesso. Per diventare quel che devo e posso

» essere, bisogna che d' ora innanzi mi tenga
» in miglior concetto. Sarà ardua la via per
» raggiunger la meta, ma non temo fatica.

» Pensa un po', amico mio; non sarebbe
» egli cosa inconcepibilmente ridicola di per-
» dere, per vile timore dell' impossibile e per
» paurosa indecisione, il supremo godimento di
» uno spirito intelligente: grandezza, supre-
» mazia, efficacia sul mondo, immortalità del
» nome? A petto di questa meta rettamente
» intesa e raggiungibile, che misera cosa è mai
» la sodisfazione d' un meschino desiderio o di
» una passione? Io ti confesso di essere così
» fermo in quest' idea, di esserne così intima-
» mente convinto, che, per effettuarla, sarei
» pronto ad arrischiare con tranquillo animo la
» vita. Questo pensiero non mi venne nè oggi,
» nè ieri; lo serbo in me da anni; a convali-
» darlo, bisognava che io apprezzassi le mie
» forze con quella giusta misura, che prima
» d' ora ignoravo. [1] »

L' accoglienza ch' egli ebbe a Weimar, lo convinse che, per sollevarsi a livello della coltura tedesca, che già riposava su saldi fondamenti, era necessario avvenisse un grande rivolgimento in tutto il suo modo di sentire. Con

---

[1] Schiller a Hubert, 28 agosto 1787.

serietà ammirabile egli s'accinse all'opera della propria educazione artistica, senza chiedersi se questa gli fosse utile per i suoi fini prossimi, anzi col pericolo di dover rinunziare del tutto ai medesimi. I mezzi principali ai quali ricorse per quest' opera di educazione, furono la filosofia, l'antichità e la storia.[1]

Agli studi storici egli si diede allora con ardore, poichè sentiva di potervi attingere quella maggiore conoscenza della vita e degli uomini, che gli faceva difetto.

Pure, per quanto fosse vago d'interrogare e di scrutare il piccolo mondo di Weimar, male sapeva adattarsi il suo spirito indipendente alle mille schiavitù della vita cittadina e di corte, sicchè finalmente, stanco del mal dissimulato orgoglio dei nobili, dell'astio di taluni letterati, della freddezza di altri, egli si ritirò nell'estate del 1788, nel piccolo villaggio di Volkstädt, sulle rive della Saal, e lì, nella pace della vita campestre, l'autore del *Don Carlos* attese a scrivere la *Storia della caduta dei Paesi Bassi*, e s' iniziò allo studio della poesia greca.

Non conoscendo il greco, egli leggeva l'Odissea nella traduzione tedesca di Voss, e l'Iliade in una traduzione in prosa, e questo

---

[1] Vedi Julian Schmid: *Geschichte der d. Literatur seit Lessings Tod*. v. 2, pag 116.

gli bastava per immedesimarsi nello spirito della poesia di Omero, sicchè egli scriveva all' amico Körner:

« Non leggo ora quasi altro che Omero....
» Ho fatto proponimento di non leggere, nei due
» prossimi anni, nessun autore moderno.... Nes-
» suno di essi mi giova; ognuno mi svia da me
» stesso; gli antichi soli mi danno veri godi-
» menti. Ed ho anche sommo bisogno di loro
» per purificare il mio gusto, che la sottigliezza
» l' artifizio e la ricercatezza cominciavano ad
» allontanare di molto dalla vera semplicità.[1] »

V' è in quell' estate, nella vita di Schiller, una pace idilliaca, che doveva predisporlo a quei godimenti poetici.

Quanto può inebriare l'anima d'un poeta: la bellezza della natura, il silenzio e la solitudine della campagna, il primo segreto muoversi d' una passione amorosa; tutto questo si trovò riunito sulle verdi rive della Saal, a rendergli più grata la sua campestre dimora.

A Rudolstadt, piccola città situata a breve distanza da Volkstädt, abitava la signora di Lengenfeld con le due figlie, Carolina e Carlotta, la quale ultima era destinata a diventare, di lì a due anni, la fedele compagna del poeta.

---

[1] Schiller a Körner, 20 agosto 1788.

Fra Schiller e questa famiglia regnava una dolce intimità, e quest'idillio campestre, in mezzo alla vita agitata e laboriosa di Schiller, riposa e ricrea l'animo di chi legge la sua biografia.

Tratteniamoci un poco, insieme con la instabile fortuna, su questi felici momenti:

« Tutto il giorno (scrive un biografo di » Schiller) egli lavorava, interrotto soltanto dai » muggiti delle vacche, poichè il cantore della » chiesa (suo padrone di casa), che ben presto » l'amò fino all'adorazione, sapeva allontanare » da lui ogni altro rumore. Quando, a sera, » egli deponeva la penna per recarsi a Rudol- » stadt, s'offriva ai suoi sguardi una ampia e » florida vallata, fiancheggiata da monti varia- » mente ondulati, e nel mezzo il verde vivace » dei prati e la traccia argentina del fiume (la » Saale). Come sfondo del quadro gli sorgeva » dinanzi, sfavillante di luce, il maestoso, ele- » vato castello principesco, e ai piedi di que- » sto, la città. Spesso le amiche (Carolina e » Carlotta) gli venivano incontro fin dove un » torrente si getta nella Saale.

» Quando (così narra Carolina, la futura » cognata di Schiller) lo vedevamo venire verso » di noi nello splendore del crepuscolo, il no- » stro animo s'apriva ad una vita serena, ideale.

» Ci sentivamo in quella disposizione che la
» nostra fantasia attribuisce a spiriti eletti dai
» quali cadono i vincoli della terra, e che in
» un elemento più puro e più lieve, godono di
» una perfetta armonia.[1] »

In casa Lengenfeld, Schiller leggeva ogni sera alle due sorelle l' Odissea nella traduzione tedesca di Voss, e « sembrava loro di udire mor-
» morare dintorno una nuova sorgente di vita. »

A questa lettura tenne dietro quella dei tragici greci, nella traduzione francese del padre Brumoy.

« Questa grande rappresentazione del-
» l'umanità, nel complesso di tutte le sue forze
» e nella sua eterna verità (narra ancora Caro-
» lina di Lengenfeld), ci commoveva profonda-
» mente, e ci rapiva al punto da indurci a
» tradurre molti squarci delle tragedie, per far
» vieppiù nostri quei discorsi, quei sentimenti
» e quelle immagini.[2] »

Qui forse, per la prima volta, apparve vivo alla mente di Schiller il contrasto tra il mondo antico e il moderno, tra la serenità artistica di Omero e l' imperativo categorico di Kant.

---

[1] Palleske: *Schillers Leben und Werke*, v. 2, pag. 119 e 120.

[2] Schwab: *Schillers Leben*, pag. 334.

La filosofia critica incominciava allora a spargersi per la Germania, e l'università di Jena era già divenuta il focolare della nuova dottrina.

Kant aveva già scritto le sue due opere maggiori: *la Critica della Ragione pura* (*1781*) e *la Critica della Ragione pratica* (*1788*), e s'accingeva a scrivere l'ultima critica, quella della *Forza del Giudizio.*

L'idea che anima la seconda opera del grande filosofo; la sublimità del dovere, la libertà morale, trovava un'eco potente nel cuore di Schiller, il quale, già prima di conoscere il concetto del filosofo, aveva, come accennammo, scolpito, col marchese di Posa, il tipo dell'eroe che sacrifica sè stesso per il bene dell'umanità.

La sua tendenza al sublime morale trovava ora, nella *Critica della Ragione pratica,* un saldo fondamento filosofico, e nello stesso tempo Schiller cominciava ad ammirare in Omero la serenità dell'arte, quella rappresentazione pura dell'oggetto, che a lui poeta faceva difetto e che, come artista, vagheggiava.

Da questo doppio sentimento scaturirono, in quel tranquillo ritiro di Volkstädt, due poesie, con le quali la vena poetica parve esaurirsi: *gli Dei della Grecia, e gli Artisti,* che pos-

sono considerarsi come il preludio dell'ellenismo in Germania.

Torna qui acconcio dir due parole di quest' ellenismo, che non bisogna confondere con quello del Rinascimento. Nulla di più ingiusto vi sarebbe che accusare Schiller di paganesimo; il suo ideale fu sempre cristiano. La stessa scuola romantica tedesca cominciò col cullarsi nell' ellenismo, per passare da questo al misticismo. Non già le divinità greche stavano a cuore ai poeti tedeschi, che rivolsero lo sguardo alla poesia greca, ma l' arte, qual mezzo di render sensibile l' ideale astratto. Ora l' ideale moderno era ben diverso e più vasto di quello greco, e quegli stessi poeti innamorati della Grecia, dovettero ben presto darsi le mani attorno per cercare quel che potesse allargare, e in certo qual modo, raddrizzare gli ideali della vita greca. È quel che Herder aveva già tentato, richiamando l' attenzione sulla poesia popolare di tutte le nazioni. Ora venne la volta della poesia dotta; essa dovette aprire i suoi tesori: incominciò per tutti i versi un lavoro d' indagini, mosse non tanto da interesse storico, quanto dal desiderio di trovare nuove forme, nuovi modelli, nuove regole. Si prese a studiare con ardore l' antica poesia tedesca, quasi dimenticata, poi vennero le letterature

romanze, in seguito l'India e l'Oriente. In omaggio alla coltura, che trova nell'arte la sua più alta espressione, s'interrogarono le poesie di tutte le nazioni. La Grecia non fu più che l'occasione di questo fermento; la coltura greca non fu più che un elemento della coltura universale.

Guglielmo Schlegel, per il primo, fece conoscere Dante ai tedeschi. A lui s'unì il fratello Federigo, ambedue d'accordo con Schiller nell'ellenismo, nella gara coll'ideale classico coll'aiuto della speculazione.

E i due Schlegel furono i corifei della scuola romantica. La Grecia diede la spinta alla letteratura universale, perchè quel che sospinse gli occhi a quella poesia, non fu la brama di quegli ideali, ma della forma idonea ad esprimere l'ideale in genere. [1]

Negli *Dei della Grecia*, e soprattutto negli *Artisti*, noi la raccogliamo, per così dire, alla sua sorgente, questa glorificazione dell'arte, che fu la fede e il culto comune dell'ellenismo e del romanticismo tedesco.

Nella prima di queste poesie, il poeta sentimentale manda un sospiro a quelle divinità

---

[1] Vedi Schmid: *Geschichte der deutschen Dichtung*, v. 1, pag. 432-442.

classiche, a quelle belle e liete forme della mitologia, che egli sente così lontane da sè. Il vero argomento di questa lirica è il contrasto tra la realtà e l'ideale, tra la vita e la poesia, la quale « gli apparisce rappresentata nelle leggiadre » immagini della mitologia greca.[1] »

Interessante raffronto può farsi tra questa poesia dello Schiller, il sermone *Sulla Mitologia* del Monti, e la poesia *Alla Primavera o delle favole antiche* del Leopardi.

Tutte tre s' ispirano con mesto rimpianto, alle leggiadre immagini della mitologia, e appunto perchè radicate sul medesimo ceppo, esse sono atte a rivelarci l'indole grandemente diversa dei tre poeti.

La poesia del Monti non ha con le altre due altro che somiglianze esterne e apparenti.

Monti, artista più che poeta, rimpiange il partirsi dalla poesia delle belle immagini della mitologia, mentre Schiller e Leopardi ne rimpiangono la scomparsa dalla vita.

La poesia del Monti non scaturisce, come le altre due, da un intimo sentimento; il soffio che l' anima, non è il rimpianto d' una vita ideale, ma lo sdegno del classicista contro l'invadente romanticismo, un impeto di ribellione

---

[1] Schiller a Körner, 25 dicembre 1788.

dell'artista, che vede sparire dalla poesia le belle divinità antiche e il meraviglioso:

> Senza portento, senza meraviglia
> Nulla è l'arte de' carmi, e mal s'accorda
> La meraviglia ed il portento al nudo
> Arido vero che de' vati è tomba.[1]

La poesia del Leopardi invece, come questa dello Schiller, è profondamente sentita; hanno ambedue radice in un intimo e doloroso sentimento, e vi scorre per entro un medesimo soffio d'ideale mestizia.

I due poeti, in opposizione con la realtà della vita, si dimostrano innamorati di quella

---

[1] Monti: *Sulla Mitologia.* È curioso notare a questo punto, come l'amore della mitologia (o per lo meno d'una mitologia) fu comune tanto ai classicisti quanto ai romantici. « I capi della scuola romantica tedesca (gli Schlegel, Novalis ecc.) riguardarono come sommo compito dell'arte, il rinnovare la poesia per mezzo di una mitologia e di un simbolismo filosofico, e la sintesi compiuta per questo mezzo, tra lo spirito antico e il moderno.

« Schlegel voleva che dalla filosofia idealista (*Filosofia della natura* di Schelling) sbocciasse una nuova mitologia, che fosse l'espressione di tutto il fiore della coltura moderna. Questa mitologia, quantunque creata liberamente, doveva accogliere in sè tutti gli elementi plastici delle passate mitologie storiche. »

(Schmid: *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tod.* v. II, pag. 176).

Sul concetto di mitologia, e sulla distinzione tra mitologia realistica e idealistica nell'estetica di Schelling, vedi Hartmann: *Die deutsche Aesth. seit Kant*, pag. 40-42.

età felice, in cui la natura animata divideva con l' uomo gioia e dolori.

Ma il Leopardi, da questa visione d' un mondo felice, ricade nel sentimento sconsolato dell' indifferenza della natura per l' uomo, e la madre terra che s' abbellisce del manto di primavera, gli ispira, sul finire, i mestissimi versi:

Se tu pur vivi
E se dei nostri affanni
Cosa veruna in ciel, se nell' aprica
Terra s' alberga o nell' equoreo seno
Pietosa no, ma spettatrice almeno.[1]

Anche lo Schiller ci descrive l' insensibilità della natura priva degli Dei;

« Ignara delle gioie che dona, mai rapita
» alla vista della propria magnificenza, mai
» consapevole dello spirito che la guida, mai
» resa felice dalla mia beatitudine, insensibile
» perfino alla gloria del suo artefice, pari al
» morto oscillar del pendolo, obbedisce da
» schiava alla legge della gravità, la natura
» spoglia degli Dei.[2] »

---

[1] Leopardi: *Alla primavera o delle favole antiche.*

[2] Unbewusst der Freuden, die sie schenket,
Nie entzückt von ihrer Herrlichkeit,
Nie gewahr des Geistes, der sie lenket,
Sel' ger nie durch meine Seligkeit,
Fühllos selbst für ihres Künstlers Ehre,
Gleich dem todten Schlag der Pendeluhr,
Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere,
Die entgötterte Natur.

(Schiller: *Die Götter Griechenlands*).

Ma nella revisione dei suoi scritti, Schiller cangiò questa poesia in modo essenziale, tolse molte asprezze, e con una nuova conclusione, diede all' insieme un tutt' altro significato:

« Sì, essi (gli Dei) tornarono alla loro pa-
» tria, e seco trassero via quanto v'ha di bello
» e di sublime, tutti i colori, tutti i suoni della
» vita, e a noi non rimase altro che la parola
» priva d' anima. Rapiti al flutto del tempo, si
» muovono salvati gli Dei sulla vetta del Pin-
» do. Quel che vivrà eterno nel canto, deve
» andar sommerso nella vita.[1] »

In questi ultimi versi la speranza rivive. L' arte è la consolatrice, la salvatrice degli ideali che sono preda della ruvida realtà della vita. Qui traluce già l' idea, che d' or innanzi sarà l' anima di tutte le liriche dello Schiller: il vero godimento della vita è solo l' immagine; solo il regno delle forme ci rende felici, perchè libera l' animo, e ci dà il sentimento del sublime.

---

[1] Ja, sie kehrten heim, und alles Schöne,
Alles Hohe nahmen sie mit fort,
Alle Farben, alle Lebenstöne,
Und uns blieb nur das entseelte Wort,
Aus der Zeitflut weggerissen, schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn;
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muss im Leben untergehn.
(Schiller: *Die Götter Griechenlands*)

La poesia *gli Artisti*, cominciata a Volkstädt nell'autunno del 1788, fu terminata a Weimar nel 1789. Vi s'affaccia già il grave problema, appena avvertito negli *Dei della Grecia*, quello di conciliare il rigido ideale morale di Kant con la serenità dell'ideale estetico.

Kuno Fischer, analizzando questa poesia, così ne esprime il concetto:

« Il bello, nel pensiero di Schiller, sta al » vero e al buono, come la favola alla morale. » Esso è l'emblema, questi sono il prototipo. » Così la bellezza sta tra il mondo sensibile e » l'intelligibile, quale una misteriosa guida che » conduce da quello a questo. Paragonata al» l'essere sensibile, essa è una immagine che » innalza dal rozzo godimento dei sensi alla » visione della forma, e perciò ci libera sensi» bilmente e ci perfeziona; paragonata col» l'ideale morale, essa è una immagine sensi» bile, perciò una copia imperfetta, che vela » quell'idea sovrasensibile nel tempo stesso che » la rappresenta. [1] »

In questa poesia l'arte non apparisce ancora come la liberatrice dell'uomo; ne è solo la purificatrice. L'uomo estetico, ossia educato dall'arte, diventa morale, senza attraversare la lotta che Kant esigeva tra i sensi e lo spirito.

---

[1] Kuno Fischer: *Schiller als Philosoph*, pag. 35.

La moralità deve, per mezzo dell' arte, divenire connaturale all' uomo. L' arte ha dunque ancora in questa poesia, l' ufficio più umile di mezzo, di strumento di moralità. Non è ancora concepita quale fine a sè stessa, come avvenne quando, l' artista prevalendo a poco a poco sul filosofo, l' ideale estetico si rivelò a Schiller come concetto di libertà. Ve n' è già in questa poesia un presentimento, e torna qui acconcio il dire che le verità filosofiche sono forse sentite prima di essere dimostrate.

II.

Mentre il discepolo del severo filosofo di Konisberga, teneva lo sguardo intento alla bellezza dell' arte greca, tornava dall' Italia Gœthe, portando seco le opere sbocciate nella terra classica, che era stata per tanto tempo la meta dei suoi desideri: *Ifigenia in Tauride*, *Egmont*, *Torquato Tasso*, *le Elegie romane.*

Ogni traccia di quella effervescenza che aveva fatto dell' autore del *Gœtz Berlichingen* e del *Werther*, il promotore e il capo del periodo rivoluzionario (*Sturm und Drang*), era scomparsa in Italia, alla vista delle bellezze della natura e dei capolavori dell' arte.

In Sicilia, contemplando il mare, egli

scrive: « l'Odissea è diventata per me parola viva.[1] »

A Roma, i suoi studi sull'arte gli fecero riconoscere come elemento prevalente dell'arte antica, quella tendenza oggettiva, che era pure naturale al suo genio.

« Gli antichi (scriveva Gœthe in quella
» medesima lettera a Herder) rappresentavano
» l'esistenza, noi di solito rappresentiamo l'ef-
» fetto; essi dipingevano il terribile, noi dipin-
» giamo in modo da destar terrore; essi il
» piacevole, noi piacevolmente, e così via discor-
» rendo. Donde provengono tutte le esagera-
» zioni, le ricercatezze, gli artifizi, le ampollo-
» sità, poichè chi studia l'effetto e lavora per
» l'effetto, non crede mai di farlo sentire ab-
» bastanza.[2] »

---

[1] Gœthe: *Italienische Reise*, lettera a Herder da Napoli, 17 maggio 1787.

[2] Dal libro in cui Eckermann raccolse le conversazioni di Gœthe, togliamo i seguenti passi, che esprimono al vero il punto di vista artistico del poeta, dopo il suo ritorno dall'Italia:

« On parle toujours de l'étude des anciens; qu'est-
» ce que cela veut dire, sinon: tourne-toi vers le monde
» réel et cherche à le peindre; car c'est là ce que firent
» les anciens lorsqu'ils vivaient.

» A toutes les époques de recul ou de dissolution, les
» âmes sont occupées d'elles-mêmes, et à toutes les épo-
» ques de progrès elles s'occupent du monde extérieur.
» Notre temps est un temps de recul, il est personnel. »

Così, esteticamente purificato, Gœthe abbandonava l'Italia, e giungeva a Weimar il 18 giugno 1788.

Schiller ardeva dal desiderio d'incontrarsi con lui. Nell'olimpico Gœthe non troverebbe egli la viva immagine del suo nuovo ideale artistico?

I due poeti s'incontrarono a Rudolstadt, nel mese di settembre di quello stesso anno.

L'aspettazione di Schiller rimase in parte delusa. Il poeta ispirato del sublime, trovandosi di fronte al sereno poeta del bello, provò un sentimento di penoso stupore, come chi veda cangiarsi improvvisamente in linee risentite e in angoli sporgenti le lievi sfumature d'un sogno.

Dopo il primo abboccamento egli scrive all'amico Körner:

« Il grande concetto in cui lo tenevo non
» è venuto meno dopo questa personale cono-
» scenza; ma dubito che ci possiamo mai av-
» vicinare di molto. È già tramontato per lui

(*Conversations de Gœthe pendant les dernières années de sa vie recueillies par Eckermann et traduites par Délerot*), v. 1, pag. 234.

« La poesia (scrisse una volta Gœthe a Schiller)
» richiede in chi la coltiva una certa moderazione bona-
» ria, innamorata del reale, dietro il quale si cela l'as-
» soluto. »

» molto di quel che ancora m' interessa, di quel
» che ancora è mira dei miei desiderii e delle
» mie speranze. Egli mi è tanto innanzi (non
» tanto per età, quanto per esperienza di mondo
» e per spontaneo svolgimento), che noi non
» c' incontreremo mai per via. La sua indole è
» sostanzialmente diversa dalla mia; il mondo
» in cui egli si muove, mi è estraneo; noi ab-
» biamo, mi pare, tempre di fantasia affatto
» diverse. Nondimeno da un simile abbocca-
» mento non si può trarre sicuro giudizio.
» L' avvenire deciderà. [1] »

Gœthe, dal canto suo, sentiva con vivacità anche maggiore, questa opposizione delle loro tendenze poetiche.

Innamorato dell'arte classica, egli provava, al suo ritorno dall' Italia, un senso di ripugnanza per le opere immature di Schiller.

« Schiller m' era odioso (lasciò egli scritto
» in un' opera di molti anni posteriore), perchè
» il suo talento robusto, ma non maturo, aveva
» scatenato per la Germania, a guisa di rovi-
» noso torrente, tutti i paradossi morali e dram-
» matici, da cui io aveva atteso a purificare la
» mia mente. Mi disanimava il rumore che do-
» vunque destavano queste sue opere, il favore

[1] Schiller a Körner, 12 settembre 1788.

» che dappertutto incontravano, tanto presso
» la nobile e colta signora, quanto presso il
» rozzo studente. Io temeva che tutti i miei
» sforzi fossero per riuscire vani; gli argomenti
» che mi accingevo a trattare, mi sembravano
» divenuti impossibili; la meta alla quale ten-
» devo, il mio nuovo essere in una parola, era
» come colpito da paralisi....

» Volentieri, se lo avessi potuto, avrei ri-
» nunziato allo studio dell'arte e alla creazione
» poetica. E come poteva io lusingarmi di su-
» perare quelle opere, ove ispirazioni geniali
» si rivestivano di forme così selvagge? Im-
» maginatevi quale condizione fosse la mia.
» Cercava di nutrire in me stesso le più pure
» creazioni, mi disponeva a comunicarle agli
» altri, e ad un tratto mi trovavo incagliato
» tra Ardinghello e Carlo Moor.[1]

» Ogni avvicinamento tra me e Schiller era
» impossibile. Il dolce intervento dello stesso
» Dalberg riuscì vano. Le ragioni che io oppo-
» nevo a chi ci voleva amici, male si potevano
» confutare. Nessuno poteva negare che tra
» due antipodi intellettuali ci corresse distanza
» maggiore del diametro della terra.... »

Questo antagonismo sembrava ad ambedue

---

[1] Gœthe fa allusione a un romanzo di Heinse, che s' intitolava *Ardinghello*, e ai *Masnadieri* di Schiller.

insuperabile; nondimeno esso doveva risolversi, di lì a pochi anni, in intima concordia, e i due poeti dovevano offrire al mondo il più bell' esempio d' amicizia, che sia mai stato fra letterati.

Gœthe, allora sui quarant' anni, guidato dal suo felice istinto d' artista, aveva superato facilmente le incertezze che circondano i primi passi del poeta, e vedeva aperta dinanzi a sè la via trionfale dell' arte.

Schiller, minore di dieci anni, in preda ai dubbi e ai tormenti della sua indole riflessiva, scrutava ancora incessantemente sè stesso, e cercava con assidui sforzi la via che lo conducesse al largo.

Libertà va cercando, ch' è sì cara
Come sa chi per lei vita rifiuta.

Questi versi sembrano il motto di Schiller in quegli anni.

« Non v' ha al mondo cosa che mi stia più
» a cuore, che di comporre in calma il mio spi-
» rito, di acquistare quella quiete, dalla quale
» debbono scorrere tutte le mie più nobili sodi-
» sfazioni. Posso aver fretta che basti, di procac-
» ciarmi questo supremo benefizio? Che io sia
» artista interamente, o ch'io cessi di esistere! [1] »

[1] Schiller a Körner, 9 marzo 1779.

Intanto egli non cessava di paragonarsi col suo grande rivale:

» Essere spesso vicino a Gœthe mi ren-
» derebbe infelice; egli non ha mai un mo-
» mento di espansione, neanche coi suoi intimi
» amici; non si può fare breccia in lui; lo credo
» davvero supremamente egoista. Egli possiede
» il talento di cattivarsi gli animi, e di obbli-
» garsi la gente con grandi e piccoli servizi,
» serbandosi però sempre indipendente. Egli
» manifesta la sua esistenza coi benefizi, ma
» come un Dio, senza dare sè stesso. Mi sem-
» bra questo un modo d'agire logico e studiato,
» che abbia il suo fondamento nella quintes-
» senza dell' egoismo. Non si dovrebbe lasciare
» avvicinare di troppo un uomo d' indole sif-
» fatta. Perciò egli mi è odioso, quantunque
» ami di tutto cuore il suo ingegno, e lo tenga
» in grande onore....

» La presenza di Gœthe fa sì, che io desi-
» deri vivamente di veder terminata la mia
» poesia (gli *Artisti*). Do grandissimo peso al
» suo giudizio.... La sua mente è matura, e
» l'opinione ch' egli ha di me, piuttosto con-
» traria che favorevole. Ora, mio unico desi-
» derio è di ricevere un giudizio sincero di me
» stesso, ed egli è per l' appunto, fra quanti
» conosco, quegli che può rendermi questo ser-

» vigio. Lo circonderò di spie, poichè non po-
» trei mai risolvermi a interrogarlo io stesso.[1] »

In un'altra lettera al medesimo amico leggiamo le seguenti confidenze:

« Il campo della lirica, al quale tu mi rin-
» vii, lo considero più come un esilio che come
» una provincia conquistata. È fra tutti il più
» umile e il più ingrato.... Tenterò ancora il
» dramma, ma con Gœthe non mi misuro, ove
» egli voglia spiegare tutta la sua forza. Egli
» ha molto più genio di me, e inoltre maggior
» copia di cognizioni, una sensibilità più si-
» cura, e a tutto ciò s' aggiunge un sentimento
» dell' arte purificato e raffinato da ogni sorta
» di cognizioni artistiche, il che a me fa difetto
» fino all' ignoranza.[2] »

Finalmente il confronto della sua sorte infelice con quella privilegiata di Gœthe, strappa a Schiller queste amare parole:

» Quest' uomo, questo Gœthe, m' è d' in-
» ciampo, e troppo spesso mi fa sovvenire che
» la sorte mi trattò duramente. Come essa age-
» volò il suo genio, mentre io debbo ancora
» lottare con tutte le mie forze![3] »

I due poeti, dopo quel primo incontro, si

---

1 Schiller a Körner, 2 febbraio 1789.
2 Schiller a Körner 25 febbraio 1789.
3 Schiller a Körner, 9 marzo 1789.

rinserrarono ognuno nel circolo tracciato dal proprio pensiero, più lontani apparentemente l'uno dall'altro di quel che fossero in realtà.

Principiò allora per ambedue un periodo di alcuni anni, che può dirsi, quanto a frutti poetici, improduttivo.

Schiller, reso accorto dei suoi difetti, quantunque consapevole del suo genio, oscillando tra il dramma e il poema, senza por mano a nessuna grande opera poetica, abbandona la poesia per darsi agli studi storici e alle indagini estetiche.

Gœthe, sdegnoso della fredda accoglienza che il pubblico faceva alle sue nuove produzioni, si dà tutto alle ricerche scientifiche. E qui ancora si palesa l'indole diversa dei due poeti.

Schiller, inclinato per natura alla speculazione filosofica, si trattiene nel regno delle idee, studia le grandi leggi della storia, e getta i fondamenti della nuova estetica. Gœthe, portato alla osservazione e alle ricerche sperimentali, rimane nel dominio dei fatti, studia le leggi costanti ed eterne della natura, e cerca l'unità nella varietà dei fenomeni.

Mentre il primo scrive la *Storia della guerra dei trent' anni* e i trattati estetici, il secondo scuopre la teoria della metamorfosi delle piante,

studia l'anatomia, s'accinge a combattere la teoria dei colori di Newton.[1]

A queste cause intime, che trattennero in ambedue per alcuni anni l'estro poetico, s'aggiunse una causa esterna: il grande avvenimento che scosse in quell'anno tutta l'Europa, la rivoluzione francese.

Schiller, come quasi tutti i grandi scrittori tedeschi, la salutò con un grido d'entusiasmo: ma l'illusione svanì presto.

« Il momento fecondo trova una generazione inetta ad accoglierlo; » egli esclama al principio delle sue *Lettere sull'educazione estetica*

---

[1] Nelle conversazioni di Gœthe con Eckermann, Gœthe contrassegna la differenza che correva tra lui e Schiller, dicendo che egli stava dalla parte della natura, e Schiller della libertà.

Nel medesimo libro si leggono le seguenti parole:

« Mon siècle tout entier différait de moi, car l'esprit humain, de mon temps, s'est surtout occupé de lui même tandis que mes travaux, à moi, ètaient tournés vers la nature extérieure; j'avais ainsi le désavantage de me trouver entièrement seul. A ce point de vue, Schiller avait sur moi de grands avantages. Aussi, un général plein de bonnes intentions m'a un jour assez clairement fait entendre que je devrais faire comme Schiller. Je me contentais de lui développer tous les mérites qui distinguaient Schiller, mérites que je connaissais à coup sûr mieux que lui; mais je continuai à marcher tranquillement sur ma route, sans plus m' inquiéter du succès. »

(Eckermann: *Conversation de Gœthe pendant les dernières années de sa vie.* - V. 1, pag. 125.

dell'uomo, del qual trattato la rivoluzione francese è manifestamente ispiratrice, poichè gli orrori del Terrore gli fecero sentire più che mai vivamente, non essere il mondo maturo per la libertà, ed essere necessario di preparare l'uomo al vero sentimento di questa, svolgendo in lui il gusto del bello.

A Gœthe la rivoluzione francese fu ispiratrice di opere affatto diverse. Egli compose in quegli anni del Terrore, due commedie e la traduzione del *Reineke Vos.* Nelle commedie (gli *Aufgeregten* e il *Bürgergeneral*) egli non vede della rivoluzione altro che il lato comico; nel *Reinecke Fuchs* e nei lavori scientifici, egli cercò un rifugio contro le impressioni troppo ruvide e violente della politica.

Schiller tendeva l'orecchio a tutte le voci di libertà, che correvano tumultuose nell'aria; Gœthe, contrario alle lotte politiche, ai grandi e improvvisi rivolgimenti popolari, vedeva in essi anzitutto un ostacolo allo svolgersi tranquillo e regolare dell'umanità. Da questo punto di vista nè la riforma religiosa, nè la rivoluzione francese trovavano grazia ai suoi occhi.[1]

---

[1] Si legge tra le poesie di Gœthe, il distico seguente:

Franzthum drängt in diesen verworrenen Tagen, wie ehmals
Lutherthum es gethan, ruhige Bildung zurück.

« Gœthe était au fond, je crois, aussi démocrate

Così diversi e distanti l'uno dall'altro erano allora i due poeti, che tenevano nella loro mano potente le sorti della letteratura tedesca.

Vedremo in breve, come l'amore dell'arte li riunisse e li affratellasse in un comune intento.

III.

Prima di seguire Schiller nelle sue indagini estetiche, in quell'analitica del bello di cui non diede altro che dei frammenti, poichè il risvegliarsi dell'estro poetico gli impedì di condurla a termine, diciamo brevemente a che punto fosse l'estetica in Germania, quando Kant nel 1790, diede alla luce la sua *Critica del Giudizio*, e quali fossero le premesse e le conclusioni di quest'opera, che è la fonte cui attinse Schiller le sue idee sul sublime e sul bello, e cui le attinsero successivamente tutti i filosofi tedeschi, da Schelling fino ai giorni nostri. È

---

que Schiller, mais il était beaucoup moins révolutionnaire de caractère, et son temps exigeait des révolutions: Schiller fut donc le poète préféré. »

(*Conversations de Gœthe avec Eckermann.* - V. 1, pag. 88, nota 2.

l'opera che iniziò la nuova estetica, l'estetica filosofica, e segna come tale e nella sua connessione con tutto il sistema critico, il principiare d'una nuova epoca, non solo nella filosofia dell'arte, ma altresì in tutta la letteratura tedesca, la quale, più di ogni altra risentì l'influenza dei sistemi filosofici.

Fino a Kant, nessuno scrittore tedesco aveva trattato filosoficamente l'idea del bello, o chi l'aveva tentato, l'aveva confusa coll'idea del vero e del buono.

Winkelmann (1717-1768) con la sua *Storia dell'arte nell'antichità*, Lessing (1729-1781) col suo *Laocoonte* e con la sua *Drammaturgia*, avevano, con le loro acute osservazioni, aperto la via al retto intendimento dell'arte antica; ma dall'osservazione dei capolavori dell'arte avevano desunto piuttosto delle regole estetiche, che dei principii generali e fondamentali. Così Lessing nel suo *Laocoonte*, tracciò il confine che separa la poesia dalla pittura, combattendo l'abuso che si faceva al suo tempo della poesia descrittiva.

Erano studi preliminari dell'estetica, ma nulla che risalisse all'idea stessa del bello, e ne indagasse la natura e l'essenza. Erano singoli principii oggettivi, singole osservazioni, che avevano di mira la forma dell'opera d'arte;

ma non un sistema che implicasse idee filosofiche.[1]

Quei due sommi scrittori appartennero al periodo precedente a quello, in cui Gœthe e Schiller esercitarono la loro sovrana autorità; appartennero a quel periodo, in cui gli studi critici furono il centro di tutto il movimento intellettuale.

Herder (1744-1803) appartiene all'uno e all'altro periodo: al primo per la sua critica non sistematica, ma intuitiva; al secondo per il suo idealismo e per la sua tendenza all'universalità, due caratteri che si ritrovano nella scuola romantica, di cui, a buon diritto, egli può dirsi l'inconsapevole promotore.

Nel periodo cui appartennero Gœthe (1749-1832) e Schiller (1759-1805), i filosofi idealisti alla cui testa sta Kant (1724-1804), e la scuola romantica, la critica ha del pari grande importanza, ma è più indipendente dai sistemi filosofici.

Quel che distingue, per questo riguardo, il secondo periodo dal primo, è la prevalenza della filosofia nell'estetica.

Anteriori a Kant, nella filosofia dell'arte, erano due sole scuole filosofiche: il sensismo

---

[1] Vedi Kurz: *Geschichte der deutschen Literatur,* v. 3, pag. 18-28.

inglese, sostenuto da Burke, che poneva per principio del bello il piacevole, e il razionalismo wolfiano, sostenuto nell'estetica da Baumgarten (1714-1762), che poneva per principio la perfezione, confondendo così il bello col vero e col buono.[1]

La prima deriva il principio del bello dall'impressione sensibile, la seconda dalla conformità con un concetto intellettivo.[2]

A questo punto era l'estetica, quando Kant, dopo aver scritto le sue due grandi critiche: quella della *Ragione pura*, ossia della facoltà del percepire, e quella della *Ragione pratica*, ossia del volere morale, rivolse le sue indagini

---

[1] Ed. von Hartmann: *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, pag. 1.

[2] Baumgarten definisce il bello: la *perfezione pensata confusamente.*

Per la scuola wolfiana la differenza tra sensibilità e intelletto era soltanto di grado; la sensibilità era per essa un intelletto non chiaro, confuso, cosicchè anche la perfezione doveva potersi pensare in modo non chiaro, cioè intuirsi sensibilmente. In questa *perfezione sensibile,* ossia nella perfezione percepita in modo oscuro e pensata confusamente, i metafisici tedeschi anteriori a Kant riponevano il concetto del bello. Il bello era per loro di essenza pari al vero e al buono, e differiva solo di grado da ambedue. La differenza tra giudizio estetico e giudizio conoscitivo, tra compiacenza estetica e intellettiva, era tolta, o ricondotta ad una differenza di solo grado.

(Vedi Kuno Fischer: *Geschichte der neueren Philosophie: Kritik der Urteilskraft.*)

alla facoltà del sentire, del provare piacere o dolore, che egli considerò come intermedia tra le due prime.

Con lui comincia nell'estetica (come in generale in tutta la filosofia) l'indirizzo idealista, che fu continuato da Schiller, e, in certo qual modo, contemperato da lui con la realtà, il quale trasmodò poi con Fichte, con Schelling, con Hegel e con la scuola romantica capitanata dai due fratelli Schlegel.

Prima cura di Kant, nell'accingersi col suo severo metodo critico all'esame del bello, fu di preservarlo dai due principii che ne contaminavano la purezza: quello sensibile del piacevole, e quello intellettivo della perfezione. Il primo lo abbassava al livello dei sensi, lo insozzava di brame e di cupidigie; il secondo lo faceva dipendere da un concetto. In ambedue, i casi la contemplazione del bello era interessata, sia all'esistenza dell' oggetto giudicato bello, sia alla conoscenza del concetto che lo faceva esser tale.

Ora per Kant era condizione essenziale, che il giudizio sul bello fosse puro, disinteressato,[1]

---

[1] Kant intende per interesse il piacere o il compiacimento che proviamo dell' esistenza di un oggetto, per cui avere interesse a un oggetto equivale a volerlo.

(Ed. von Hartmann: *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, pag. 3).

libero del pari da ogni brama sensibile e da ogni intento conoscitivo, poichè il bello era per lui il veicolo destinato a trasportarci dal mondo sensibile al sovrasensibile, l'anello di congiunzione tra i due mondi, che egli aveva recisamente separato nelle sue due critiche precedenti: la natura e la libertà, i sensi e lo spirito, l'intelletto e la ragione.[1]

E il punto di partenza della *Critica del giudizio*, e conseguentemente dell'estetica di Kant, è appunto questa ricerca di una mediazione tra quei due estremi, mediazione che compia il sistema, e lo ponga in armonia coll'unità della ragione. Questa terza critica è dunque in intima connessione con le due precedenti, e come queste, è pur guidata da un'idea a priori: il concetto di finalità.

---

[1] La ragione teoretica e la pratica, intelletto e volontà, finalità della natura e libertà (morale), sensibilità e moralità, sono per Kant opposizioni, per le quali egli cerca una mediazione, e non solo una mediazione indefinibile nella sfera dell'intelligibile, ma anche un riflesso di questa comune radice sovrasensibile nel mondo dei fenomeni, una mediazione che getti un ponte sull'abisso che separa i due mondi. Questo anello di congiunzione egli lo trova nel gusto, nella facoltà di sentire, nella teleologia formale, come viene determinata dal giudizio estetico e teleologico, nell'arte e nell'osservazione teleologica della natura.

(Vedi Ed. von Hartmann: *Die deutsche Aest. seit Kant*, pag. 9 e 10).

Si domanda dunque per prima cosa: Come può effettuarsi questa mediazione? Unicamente subordinando la natura alla libertà, poichè a questa, in tutto il sistema di Kant, spetta il primato. Far dipendere un concetto da un altro è un giudizio, donde il nome di *Critica del giudizio* posto da Kant alla sua estetica. Ma in che cosa consisterà questo giudizio? Nel giudicare l' oggetto come dotato d' un fine che non è in lui, ma in noi.

È un giudizio riflettente.[1]

La questione capitale nella *Critica del giudizio*, verte dunque su questo principio a priori d'una finalità della natura, che noi ravvisiamo, per mezzo del giudizio riflettente, nella rappresentazione d'un oggetto.

Che cosa intende Kant per questa finalità?

Ciò che nella natura, nelle proprietà delle cose, non può spiegarsi per cause esterne o meccaniche, per conseguenza la natura specifica delle cose, la loro causa interna che le fa ap-

---

[1] « Secondo Kant, giudizio, o facoltà giudicativa in genere, è la facoltà di pensare il particolare come contenuto nel generale. Ora questa funzione si può esercitare in due modi: o assumendo un particolare sotto un generale che già si possiede, ovvero trovando il generale ad un particolare che ci è dato. Nel primo caso il giudizio si dice *determinante*, nel secondo *riflettente*. »

(Carlo Cantoni: *Emanuele Kant*, v. 3, pag. 170).

parire in quel dato modo. L'oggetto si manifesta come proporzionato ad una causa interna, ossia come conforme a un fine in genere.

Ecco dunque gli uffici diversi delle tre facoltà che sono nell'uomo: l'intelletto (giudizio determinante) giudica delle cause esterne o meccaniche delle cose, e non va più in là di questa conoscenza; la ragione conosce le cause interne del nostro agire morale; la forza del giudizio (giudizio riflettente) giudica di una causa interna, che fa apparire la natura in un dato modo; ci fa considerare la natura, nella sua specificazione, come conforme alla ragione. Così il concetto d'una finalità della natura si pone come termine medio tra intelletto e ragione, tra natura e libertà, e permette di considerare da un medesimo punto di vista (quello della libertà) il mondo sensibile e il sovrasensibile, di sottoporre a una medesima legge tutto l'universo.

Ma qual'è questa finalità dell'oggetto, questo fine intelligente, che viene rappresentato come raggiunto nell'oggetto?

È rispondendo a questa domanda, che Kant distingue il giudizio teleologico dall'estetico, e pone questo in tutta la sua purezza.

In ambedue i giudizi, la finalità dell'oggetto non può aver valore, altro che riferendosi

ad una intelligenza col cui fine l'oggetto armonizza, poichè la materia, come tale, non può avere finalità. Questa intelligenza, o sarà la nostra, o sarà un'intelligenza estranea a noi, e informatrice dell'oggetto stesso. Nel primo caso, il giudizio è estetico; nel secondo, teleologico, ossia rivolto all'esistenza dell'oggetto.

Il primo giudizio è subbiettivo; il secondo è obbiettivo.

Questa distinzione è essenziale; essa costituisce, da sè sola, tutta la differenza tra l'estetica di Kant e quella dei suoi predecessori. Questa considerava il bello come una qualità che, indipendentemente da noi, conviene all'oggetto stesso; per Kant invece, il bello è soltanto una proprietà della nostra rappresentazione, non dell'oggetto in sè; un predicato che noi apponiamo o aggiungiamo, alla rappresentazione dell' oggetto.

È dunque la nostra propria intelligenza, il cui fine noi troviamo raggiunto nell'oggetto; non è l'oggetto stesso, che viene giudicato come dotato di finalità; ma solo il modo con cui si manifesta a noi, ossia la sua sola forma. La forma dell'oggetto è la immagine, che ce ne viene offerta dalla nostra immaginazione. Dunque, in ultima analisi, questa finalità subbiettiva della natura consiste nell' armonia

tra l'immaginazione e l'intelletto, raggiunta nella pura contemplazione della forma dell'oggetto.

« Per esser giudici del bello, bisogna che
» l'esistenza dell'oggetto non ci preoccupi mi-
» nimamente, anzi che ci lasci del tutto in-
» differenti. »

Così disse Kant, ed ha il merito d'essere stato il primo ad affermarlo.

Riconnettendo l'estetica di Kant con le due critiche precedenti, troviamo tra di loro il nesso seguente:

Il mondo dei concetti dell'intelletto è la natura (*Critica della Ragione pura*); il mondo dei concetti della ragione o delle idee, è il regno morale della libertà (*Critica della Ragione pratica*); il mondo della finalità della natura è bellezza e arte, anello di congiunzione tra i due primi.

Su queste premesse Kant stabilì l'analitica del bello, che doveva avere per carattere principale, quello di assenza di ogni interesse, di pura contemplazione.

Fermando la sua contemplazione unicamente sulla forma dell'oggetto rappresentato, il sentimento, e conseguentemente il giudizio estetico,[1] doveva in questa forma stessa tro-

[1] Estetico, secondo Kant, nella rappresentazione

vare la sua sodisfazione, scorgendo in essa (senza cercarla in nessun concetto insito all'oggetto stesso) una adattazione speciale alle nostre facoltà conoscitive, una finalità della natura, conforme ai nostri fini. Questa doveva essere la causa unica del nostro compiacimento estetico. Donde Kant definisce il bello: *una conformità al fine* (o finalità) *senza fine.*

Con questa formola alquanto sibillina, Kant intendeva una finalità, che doveva avere il suo fondamento unicamente nel modo di sentire della persona che contempla, ma riferirsi nondimeno anche alla forma dell'oggetto contemplato, senza decidere nulla circa la conformazione di questo.[1]

---

d' un oggetto, è quel che è meramente subbiettivo, ossia che costituisce il riferirsi della rappresentazione al soggetto che contempla, non all' oggetto contemplato.

[1] È la scoperta di cui Kant maggiormente si gloriava, il principio vero e genuino dell' estetica canziana. Questa astrazione da ogni contenuto dell' oggetto, e questa limitazione alla sola forma, è formalismo estetico. Questo condusse Kant a distinguere il *bello libero*, nel quale il giudizio estetico è puro, libero da ogni concetto, e che non può riferirsi altro che ai fenomeni più semplici e più rozzi della natura, quelli che non presentano per sè stessi nessun concetto, e *bello aderente*, quello nel quale il giudizio è determinato in modo impuro e materiale da un concetto, e dalla idoneità o perfezione della cosa rispetto ad esso.

È una esagerazione, alla quale Kant fu tratto dal timore che l' estetica ricadesse nella ricerca d' interessi

Avendo sempre dinanzi agli occhi questa missione del bello, di conciliare il mondo sensibile col sovrasensibile, Kant, in tutte le sue indagini estetiche, pose ogni cura a mantenere l'idea del bello pura da ogni mescolanza sì dei sensi che dell'intelletto, come un'idea a priori, contraddistinta dai due caratteri della universalità e della necessità; [1] e su questo fondamento edificò la sua estetica, la quale naturalmente, per questo suo carattere stesso trascendentale, e per la tendenza cui obbediva, doveva

---

reali anti-estetici, occupandosi del contenuto del bello. I formalisti estetici (*Herbart*, *Zimmermann*) s' ispirarono a questo concetto, attenendosi alla lettera, anzichè allo spirito della sentenza di Kant.

La scuola degli idealisti estetici (*Schelling e Hegel*) seguì invece l' indirizzo idealista di Kant, trasportando l' idea del bello dalla forma dell' oggetto all' idea contenuta in esso, e di cui la forma non è che il simbolo.

(Vedi Ed. von Hartmann: *Die deutsche Aest. seit Kant*, pag. 10-24).

[1] Kuno Fischer riassume il concetto del bello, espresso da Kant nella *Critica del giudizio*, con le seguenti parole, che si possono chiamare la definizione canziana del bello: *Bello è ciò che piace necessariamente, a tutti, senza concetto, con la sola forma.*

Con questa definizione Kant stabilì la differenza specifica tra giudizio estetico e giudizio conoscitivo, confutò il punto di vista estetico dei metafisici, e soprattutto l' estetica di Baumgarten, scuoprì e spiegò, per il primo, la differenza essenziale tra l' estetica e la metafisica.

(Vedi Kuno Fischer: *Geschichte der neueren Philophie: Die Kritik der Urteilskraft*).

riuscire diversa affatto da quella dei suoi predecessori.

Vi è anche nella *Critica del giudizio* un riflesso di quell'alta idealità e austerità morale, che splende nella *Critica della Ragione pratica.*

« La lotta di Kant contro le attrattive
» reali e gli interessi di contenuto sensibile e
» intellettivo nel campo estetico, corre paral-
» lela alla sua lotta contro l'eudemonismo, sì
» sensibile che intelligibile, nel campo mo-
» rale.[1] »

Sulla definizione canziana del bello si fondano i due concetti di Kant, dell'apparenza estetica e del gioco estetico,[2] che furono poi svolti da Schiller.

Rinnovare liberamente (cioè senza concetto, nè interesse) il sentimento del bello, come lo sveglia in noi la natura, è compito dell'arte.

L'opera d'arte, tuttochè percepita da noi come arte e non come natura, deve però, con la sua forma, sia pure essa plasmata dalla volontà, apparirci come priva d'intenzione, libera

---

[1] Ed. v. Hartmann: *Die deutsche Aest. seit Kant*, pag. 5.

[2] Con la parola gioco, inventata da Kant, il filosofo vuole esprimere l'opposizione dell' interesse ideale, nella contemplazione del bello, alla serietà degli intenti reali nella vita pratica.

(Ed. v. Hartmann: *Die d. Aest. seit Kant*, p. 4).

da ogni violenza di regole arbitrarie, come fosse un prodotto della pura natura.

La poesia rinvigorisce l'animo, facendogli sentire la sua facoltà libera, spontanea, di considerare la natura, nella rappresentazione, secondo un punto di vista, che essa, da sè, empiricamente, non offre nè ai sensi, nè all'intelletto, e di adoperarla così quasi a schema del sovrasensibile.

Questa, per sommi capi, la teoria canziana del bello.

Ora vediamo quale impressione producesse sopra i due maggiori poeti tedeschi, sopra Gœthe e Schiller.

A Gœthe piacque questo modo di considerare la natura e l'arte da un medesimo punto di vista. Egli trovava nella filosofia di Kant un accordo col suo modo stesso di osservare e d'immaginare;[1] nei giudizi sintetici a priori, egli

[1] « Kant ne s' est jamais occupé de moi, quoique ma nature me fit suivre un chemin semblable au sien. J' ai écrit ma *Métamorphose des plantes* avant de rien connaître de Kant, et cependant elle est tout à fait dans l' esprit de sa doctrine. La distinction du sujet qui perçoit et de l' objet aperçu, et cette vue que toute créature existe par elle-même, et que l' arbre à liège n' a pas poussé pour que nous ayons de quoi boucher nos bouteilles, tout cela ètait commun à Kant et à moi, et je fus heureux de me rencontrer avec lui dans ces idées. Plus tard j' ai écrit la *Thèorie de l' Expérience,* ouvrage qu' il faut considérer comme l' étude du sujet et de l' objet et comme le moyen

ravvisava una conferma e una approvazione del suo modo sintetico di osservare la natura e di raffigurarla poeticamente.

« Mi capitò in mano la Critica del giudi-
» zio, e devo ad essa un'epoca lietissima della
» mia vita. Qui vidi appaiati i miei studi più
» diversi, l'arte e i prodotti della natura con-
» siderati da un medesimo punto di vista. »

Gœthe, ricercatore assiduo dell'unità, della legge informatrice di tutti i fenomeni della natura e della vita, prendeva dalla filosofia di Kant quel che si confaceva al proprio modo di vedere, cioè la sintesi, l'idea di una finalità comune allo spirito e alla natura. Ma non consentiva col filosofo nella severa analisi che separava i due mondi.

Il male radicale nell'uomo, l'imperativo categorico, l'opposizione tra natura e libertà, erano altrettanti principî della filosofia canziana, che suonavano male all'orecchio dei poeti che s'ispiravano alla filosofia panteistica, a Spinoza, quali Gœthe e Herder.

Ora una filosofia, per la quale la libertà

---

de les concilier. Schiller me détournait toujours de l'étude de la philosophie de Kant. Il disait d' habitude que Kant n' avait rien à me donner. Lui-même il l' étudiait au contraire avec zèle; je l' ai étudié aussi, et ce n' est pas sans y avoir gagné. »

(*Conversations de Gœthe avec Eckermann*, v. I, pag. 342).

sia il principio supremo, doveva fare spiccare nel modo più reciso, il contrasto tra legge morale e legge naturale.

Schiller sentiva, al pari di Kant, quella opposizione dei due mondi, ma altrettanto vivo era in lui il desiderio d'una sintesi, che facesse sparire quella dissonanza. Con l'attitudine della sua mente, insieme poetica e filosofica, egli doveva essere il vero mediatore tra i due punti di vista opposti, tra Gœthe e Kant, e quest'ufficio egli esercitò nei suoi trattati estetici che trattano del bello.[1]

IV.

Chi consideri i trattati estetici di Schiller, non come faticose indagini filosofiche, ma come confessioni del poeta, assiste, nel leggerli, ad uno spettacolo singolare: quello di un filosofo il quale, munito di una formola stoica che, in mezzo alle lotte della vita, lo solleva alla libertà dello spirito, si sente nondimeno isolato sull'eccelso vertice della libertà morale, e, a poco a poco, scende alla regione più umana e serena del bello, dove splende l'immagine d'una felice umanità.

---

[1] Vedi Jul. Schmid: *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing*, v. I, pag. 307 e 308.

Kuno Fischer, parlando del più importante fra questi trattati: *le Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, dice aver esse affinità coi dialoghi platonici, in quanto si lasciano guidare dal pensiero, assai più di quel che non lo guidino esse stesse secondo un disegno prestabilito; e questo modo di filosofare, egli lo chiama drammatico, come quello di Platone, per questo suo successivo trasformarsi, quasi un'azione che si compia dinanzi agli occhi del lettore:

« Accadde a Schiller, in queste lettere,
» quel che in parecchie delle sue tragedie, ossia
» che l'eroe si cangiasse in un col poeta stesso;
» ovvero che della parte dell'eroe s'investisse
» un'altro personaggio, il quale, nel disegno pri-
» mitivo, non aveva la parte principale, ma la
» viene assumendo a poco a poco, per le mani
» del poeta. Nel *Don Carlos*, a mano a mano che
» si svolge l'azione, la parte di eroe, che spet-
» tava all'Infante, è assunta dal marchese di
» Posa. Similmente, in queste lettere, il punto
» di vista morale doveva primeggiare, ma nel
» séguito e in fine, primeggia effettivamente
» il punto di vista estetico.[1] »

Chi voglia seguire Schiller nelle sue indagini estetiche, deve, anzitutto, rendersi conto di quel che intendesse il poeta per libertà,

---

[1] Kuno Fischer: *Schiller als Philosoph,* VII, 79.

poichè questo concetto forma, a così dire, il pernio, intorno al quale tutte quelle ricerche s'aggirano.

La libertà, così per Schiller come per Kant, risiede in quella potenza insita in noi stessi, di determinarci e di agire indipendentemente da ogni movente sensibile, quali esseri puramente intelligibili; potenza che nessuna forza esterna può menomare, che nessuna sofferenza può turbare, poichè, anzi, è in mezzo alle sofferenze che la nostra natura intelligibile splendidamente afferma la sua indipendenza dalla sensibile, e si rivela a noi come sublime.

La tragedia non rappresenta per Schiller, come per gli antichi, la lotta dell'uomo col fato, ma la lotta delle nostre inclinazioni col dovere, e la vittoria di questo su quelle, e per questo tramite, ci solleva ad una disposizione sublime dell'animo.

A questo concetto di libertà morale s'ispirano i trattati di Schiller sulla tragedia, sul patetico, sul sublime, ecc., nei quali egli si mostra pienamente d'accordo con Kant; se non che, a poco a poco, questo concetto d'eroismo morale si trasforma, diventa più umano, e da uno stato di tensione e di lotta si cangia in uno stato di suprema quiete.

Tale trasformazione comincia a manife-

starsi nel trattato *Sulla Grazia e la Dignità;* s'afferma vittoriosamente nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, e l'ideale estetico stesso trova la sua applicazione all'arte nel trattato *Sulla poesia ingenua e sentimentale.*

È dunque in questi scritti, dove Schiller tratta del bello, che egli s'allontana da Kant.

Kuno Fischer ci dipinge in pochi tratti questo periodo filosofico, mostrandoci Schiller, per così dire, in moto tra Kant e Gœthe, questi due poli del pensiero umano:

« Tra questi due intelletti d'indole così
» diversa, dei quali l'uno scompone con acume
» critico la natura umana, mentre l'altro la
» rappresenta nella pienezza della vita, si muove
» Schiller; egli va, filosofando, da Kant a
» Gœthe.[1] »

Ciò che rende in particolar modo interessante questo periodo di pochi anni della vita di Schiller, periodo tutto di riflessione e di raccoglimento, è che noi vediamo il poeta dibattersi sotto l'impero di due forze, che erano solite agire su di lui contemporaneamente, turbando la libera creazione. Queste due forze che, a vicenda, si contrastavano il terreno, erano, da una parte, la vivace impressione, dall'altra, la profonda riflessione.

---

[1] Kuno Fischer: *Schiller als Philosoph*, I, 7-8.

« Di solito (confessava egli stesso in una
» lettera a Gœthe) mi sopraggiungeva l'estro
» poetico, quando avrei dovuto filosofare, e lo
» spirito filosofico, quando avrei voluto lavo-
» rare di fantasia.[1] »

Conciliare ciò che la filosofia di Kant aveva inesorabilmente diviso, significava, nello stesso tempo, per Schiller, far tacere il dissidio sorto nell'animo suo fra quei due tiranni. E quando egli avrà finalmente raggiunto il desiderato accordo, come gli parrà misera cosa la filosofia che scinde e sminuzza, di fronte alla poesia che crea!

« Questo è certo, che il poeta è il solo
» uomo vero, e il miglior filosofo non è, a petto
» a quello, che una caricatura; » così scriveva
Schiller, alcuni anni dopo, a Gœthe che, con una certa compassione non del tutto scevra d'ironia, lo vedeva venire a lui di fra i pruneti e i pantani della filosofia.

Nel tempo stesso che egli si dava alle indagini estetiche, non è a dire che fosse spenta in lui la fiamma della poesia; anzi la sua mente era di continuo agitata da disegni poetici; la sua fantasia s'accendeva ai nomi gloriosi di Federico II, di Gustavo Adolfo, di Wallenstein; ora era l'argomento d'un poema che lo tentava, ora quello d'un dramma; ma la sua ferrea vo-

[1] Schiller a Gœthe, 31 agosto 1793.

lontà seppe tenere a freno questo fermento, finchè non sentisse in sè stesso la calma necessaria a creare vere opere d'arte.

Fu un esilio volontario dalla poesia, che durò lo spazio di quattro o cinque anni, e durante il quale il pubblico ignorò quasi l'esistenza del suo poeta prediletto.

Cerchiamo dunque di penetrare in questo santuario, ove Schiller si prepara alla sua missione d'artista.

Nel trattato *Sulla Grazia e la Dignità*, il primo scritto di Schiller che tratti del bello, egli va in traccia d'un fenomeno, che appartenga in pari tempo, alla natura e allo spirito. Se un fenomeno simile esiste, egli avrà provato con un fatto, cioè in modo inconfutabile, la possibilità dell'armonia tra i due mondi separati da Kant.

Ora questo fenomeno si presenta a noi, ogni qual volta lo spirito si palesa naturalmente, nei movimenti che noi chiamiamo graziosi.

Non è graziosa la natura, quando si abbandona senza ritegno a sè stessa; non lo è lo spirito, quando costringe la natura; grazioso è solo lo spirito, e lo è soltanto quando si palesa naturalmente, e perciò involontariamente.

La grazia Schiller oppone alla dignità: ambedue rappresentazioni estetiche. Nella prima

la natura è liberata dallo spirito, nella seconda ne è dominata. Nella dignità si palesa il volere sublime, nella grazia l'anima bella.

Può dunque sussistere, a lato del sublime morale, anche una bella moralità, una grazia morale.

Le nostre azioni sono buone, quando noi adempiamo il dovere, perchè lo dobbiamo; sono belle, quando lo adempiamo, perchè esso è divenuto nostra seconda natura.

Quella è l'azione morale, questa l'azione estetica; là noi mostriamo quel che dobbiamo fare, qui quel che possiamo.

« Che Leonida prendesse la sua eroica ri-
» soluzione, noi l'approviamo; che egli potesse
» prenderla, ecco di che noi esultiamo, ecco
» quel che ci rapisce d'incanto.[1] »

Questa è la differenza tra il giudizio morale, che ha di mira la legge, e il giudizio estetico, che ha di mira la forza.

Kant, affinchè l'idea del dovere rimanesse pura, voleva che il dovere si compiesse in lotta; Schiller qui ammette che si compia per inclinazione. Ecco già una notevole differenza tra il poeta e il filosofo.

« La bellezza deve considerarsi come cit-
» tadina di due mondi, all'uno dei quali essa

[1] Vedi il trattato di Schiller sul *Patetico*.

» appartiene per nascita, all' altro per adozione.
» Essa riceve l' esistenza nel mondo sensibile,
» e ottiene la cittadinanza nel mondo intelli-
» gibile. Donde si spiega come il gusto, quale
» facoltà di giudicare il bello, si ponga nel
» mezzo tra spirito e sensi, e unisca queste due
» nature che si sprezzano a vicenda. [1] »

È da notarsi, come questo trattato *sulla Grazia e la Dignità* non incontrasse il favore nè di Kant, nè di Gœthe. Il diverso giudizio che essi ne diedero, mentre fa spiccare la differenza tra il rigido filosofo e il sereno artista, riesce nello stesso tempo la migliore caratteristica dello scritto di Schiller.

Agli occhi di Kant, Schiller recava offesa alla maestà del dovere, accompagnando alla dignità la grazia, trasformando moralità in bellezza.

Gœthe, all' opposto, trovò che Schiller s' era mostrato ingrato verso la grande madre natura « la quale non lo aveva certo trattato « da matrigna. »

Secondo Kant, Schiller aveva largheggiato troppo; secondo Gœthe, troppo poco.

Le *Lettere sull' educazione estetica dell' uomo* furono incominciate nell' anno 1793, mentre in Francia dominava il Terrore, e il capo di

---

[1] Vedi *Ueber Anmut und Würde.*

Luigi XVI cadeva sotto la scure del carnefice.

Schiller, cui la Francia, dopo ch' ebbe scritto i *Masnadieri*, aveva largito il diritto di cittadinanza, [1] stava scrivendo una difesa del re prigioniero, la faceva tradurre in francese, e s' adoperava a tutt' uomo per farne pervenire delle copie a Parigi, quando gli giunse la notizia dell' esecuzione. Egli ne provò tale raccapriccio, da voler respingere la cittadinanza francese.

« Da 15 giorni non posso più leggere un » giornale francese, tanto mi fanno ribrezzo » quei manigoldi. [2] »

Poi, calmato lo sdegno, eccolo cercare nella filosofia e nell' arte, l'oblìo, o meglio, il rimedio ai mali presenti.

Mentre, per mezza Europa e per la Germania stessa, infuriava la tempesta, Schiller rintracciava per via trascendentale, nel silenzio del suo studio, l'ideale del bello; ma non per questo egli rimaneva meno fervido amante della

---

[1] « Il diploma firmato da Danton e Roland, in data del 6 settembre 1792, si conserva nella Biblioteca di Weimar, e la leggerezza francese spicca nel modo con cui è scritto il nome di Schiller: *A Monsieur Gille, pubbliciste allemand*. Schiller andò debitore di questo onore ai suoi *Masnadieri,* che i suoi ammiratori d' oltre Reno avevano cambiato in *Roberto il capo-brigante.* » (Lewes: *Gœthes Leben und Werke*, v. 2, pag. 233).

[2] Schiller a Körner, 3 febbraio 1793.

libertà, ed egli stesso ci dice, che quel che lo spingeva ad innalzarsi a queste regioni puramente ideali, era appunto il desiderio di trovare un saldo fondamento alla libertà politica.

« Non è egli per lo meno intempestivo di
» rintracciare un codice per il mondo estetico,
» mentre gli avvenimenti spingono l'indagine
» filosofica ad occuparsi della più perfetta fra
» tutte l'opere d'arte, la struttura di una vera
» libertà politica?.... Ma precisamente io mi
» propongo di dimostrare che, per sciogliere il
» problema politico nel mondo dei fatti, biso-
» gna passare per il problema estetico, poichè
» solo attraverso la bellezza si giunge alla
» libertà. [1] »

Non isperi l'uomo di poter godere della libertà politica, se prima non senta la libertà in sè stesso, se prima non sia padrone di tutte le sue forze, se non possieda quell'armonia del carattere, per cui ogni singolo individuo possa dirsi rappresentante dell'umanità intera.

« È questo il carattere che ci offre l'età
» presente, di cui fanno fede gli avvenimenti
» che corrono?...

» .... La possibilità materiale sembra con-
» cessa di collocare la legge sul trono, di ono-

---

[1] Vedi *Briefe ueber die æsthetische Erziehung des Menschen*, Lett. II.

» rare finalmente l'uomo come fine a sè stesso,
» e di porre vera libertà a fondamento della
» costituzione politica. Vana speranza! Manca
» la possibilità morale, e il momento fecondo
» trova una generazione inetta ad accoglierlo.[1] »

Sono forse le più belle queste prime lettere, nelle quali Schiller paragona il suo tempo coll' antico.

Dall'epoca presente, dal Terrore, egli volge lo sguardo al passato.

Per ritrovare quest' espressione integra dell'umanità, bisogna risalire fino al mondo greco:

« Allora, in quel bel risveglio delle forze
» intellettuali, i sensi e lo spirito non avevano
» ancora un territorio rigorosamente diviso,
» poichè nessun dissenso li aveva ancora spinti
» a separarsi ostilmente, e a trincerarsi ognuno
» nei suoi confini....

» ...... Per quanto alto salisse la ragione,
» essa si traeva pur sempre dietro amorosa-
» mente la materia, e per quanto fosse sottile
» e recisa nel separare, essa nondimeno non
» mutilava mai....

» Come tutto è diverso presso noi altri moderni!......

» ...... Qui si direbbe quasi che le forze
» dell' animo si manifestino divise in realtà,

[1] Lett. V.

» come le scinde lo psicologo nel figurarsele
» alla mente, e noi vediamo, non solo singoli
» individui, ma classi intere di persone, svol-
» gere esclusivamente una parte delle loro
» attitudini, mentre le altre, come in piante
» rachitiche, danno appena segno di vita. »[1]

Eppure questo svolgersi esclusivo di singole forze umane è conseguenza necessaria del progredire della coltura, e il mondo greco, quale si presenta a noi in quei felici tempi, era un *maximum* che non poteva durare più a lungo.

E quì si pone la questione, intorno alla quale s' aggirano le *Lettere sull' educazione estetica :*

È egli vero, che lo svolgimento delle singole forze dell'uomo debba render necessario il sacrifizio della loro totalità?

No, risponde Schiller; deve esservi in noi la facoltà di ristabilire, mediante un' arte più alta, questa integrità della nostra natura, che l' arte ha distrutto.

E tale è appunto il compito benefico dell' arte: ridonare all' umanità l' armonia del carattere, che essa ha perduto col progredire della coltura.

« Nel verecondo silenzio del tuo animo
» (dice Schiller all' artista) educa la vittoriosa

---

[1] Lett. VI.

» verità, raffigurala nella bellezza, in modo
» che non solo il pensiero le renda omaggio,
» ma anche il senso afferri con amore la sua
» apparizione. »

« Circonda gli uomini di nobili, di grandi,
» di spirituali forme; fa loro corona dei sim-
» boli dell' eccellente, finchè l' apparenza vinca
» la realtà, e l' arte la natura. [1] »

Questo è il punto di partenza del trattato di Schiller; di quì egli muove, per via filosofica, alla ricerca del concetto del bello.

La storia ci mostra non di rado, il bello stabilire il suo impero a danno d' eroiche virtù e dell' energia del carattere. L' esperienza ci darebbe dunque del bello un concetto fallace.

Per trovarne il vero concetto, bisogna innalzarsi al di sopra dell' esperienza, di modo che questa non possa mai contraddirlo. Si tratta dunque per Schiller, come per Kant, di trovare il concetto *a priori* della bellezza, e così darle i due caratteri della necessità e dell' universalità, il che si ottiene dimostrando che essa è condizione necessaria dell' umanità. Donde una doppia ricerca trascendentale: il puro concetto dell' umanità, e il puro concetto del bello, che scaturisce da quello.

---

[1] Lett. IX.

Non seguiremo Schiller in tutte queste indagini; ci contenteremo di accennarne i fondamenti e la conclusione.

Due stimoli o moventi (*Triebe*) vi sono nell'uomo, i quali necessariamente si debbono esplicare, in conformità della sua duplice natura sensibile-intelligibile.

L'uno, lo stimolo sensibile o materiale, vuole ricevere le impressioni esterne, la materia; l'altro, lo stimolo intelligibile, vuole imprimere su tutto la sua forma, vuole ridurre a unità la varietà dei fenomeni.

L'azione reciproca di questi due stimoli è propriamente l'idea della nostra umanità, ossia un che infinito, cui possiamo avvicinarci sempre più nel corso del tempo, senza però mai raggiungerlo. E in vero, la sodisfazione esclusiva di uno di essi impone all'uomo un limite.

Finchè egli sente unicamente l'impressione, la sua umanità è circoscritta a quel dato momento, e la sua esistenza assoluta rimane per lui un mistero: finchè egli unicamente pensa, rimane per lui un mistero la sua esistenza nei limiti del tempo.

Se egli potesse sodisfare questi due stimoli in pari tempo, allora egli sentirebbe insieme la sua esistenza assoluta e la sua esistenza condizionata, sentirebbe sè stesso insieme come

persona e come stato,[1] e avrebbe una intuizione della sua pura e integra umanità.

Può darsi un caso simile, o per lo meno, può esservi per l'uomo un avvicinamento a siffatta intuizione?

Sì, ci risponde Schiller, e questo avviene quando noi contempliamo l'apparenza delle cose, quando noi, nel guardar le medesime, facciamo astrazione da ogni scopo, da ogni interesse.

In tale contemplazione le cose non agiscono violentemente sui nostri sensi, come impressioni, nè si presentano come problemi da sciogliere al nostro intelletto o alla nostra volontà, ma sono soltanto l'oggetto della nostra tranquilla contemplazione. Noi non vogliamo nè appropriarcele per sodisfare le nostre cupide brame, nè conoscerle coll'intelletto, nè

---

[1] Queste denominazioni di *persona* e *stato* vogliono essere spiegate con le parole stesse di Schiller:

« L'astrazione, risalendo il più alto possibile, » giunge a due concetti che non può oltrepassare. Di» stingue nell'uomo qualcosa che persiste, e qualcosa » che cangia incessantemente. Il persistente essa chiama » *persona*, ed il cangiante *stato*. Persona e stato, l'essere » stesso e le sue determinazioni, che noi, nell'Essere as» soluto, ci raffiguriamo come unica e identica cosa, » sono eternamente divisi nell'ente finito. » *(Lett. XI)*.

È il medesimo concetto che Kant, nella *Critica della Ragione pratica*, esprime con le parole: *carattere empirico* e *carattere intelligibile*.

trasformarle e foggiarle con la volontà, ma soltanto contemplarne la forma o l'apparenza.

Nasce allora tra noi e le cose una relazione di perfetta libertà (la sola relazione libera possibile), relazione che non è nè intelligibile, nè sensibile, ma l'una e l'altra in pari tempo: è la relazione estetica.

In tali casi un nuovo stimolo sorge in noi, nel quale gli altri due agiscono uniti, ed esso tende a *ricevere la forma delle cose.*

Schiller lo chiama stimolo del gioco (*Spieltrieb*), volendo indicare con questo nome, come lo intendeva Kant, l'assenza nella contemplazione estetica, di ogni seria relazione, cioè di ogni scopo e di ogni interesse, tra noi e le cose:

« Venendo in unione con idee, ogni cosa » reale perde la sua gravità, perchè diventa » piccola, e incontrandosi con la sensazione, » il necessario depone la sua serietà, perchè » diventa facile. [1] »

L'oggetto di questo stimolo è, in ultima analisi, la forma sensibile delle cose, la loro forma vivente, [2] la loro apparenza, ossia la loro bellezza.

---

[1] Lett. XV.

[2] Per *vita* Schiller intende l'oggetto dello stimolo sensibile, ossia ogni essere materiale, e ogni immediata presenza nei sensi. Per forma o figura (*Gestalt*) egli intende l'oggetto dello stimolo formale o intelligibile, os-

Così dunque il puro concetto della bellezza, come quello in cui i due stimoli fondamentali dell'umana natura agiscono uniti, scaturisce dal puro concetto dell'umanità, e nella bellezza così concepita, si ritrova l'espressione di tutta l'umanità, l'equilibrio delle forze umane:

« La ragione, per argomenti trascenden-
» tali, pone il seguente requisito: Dev'esservi
» unione tra lo stimolo formale e lo stimolo
» sensibile, ossia dev' esservi uno stimolo del
» gioco, poichè solo l'unione della realtà con
» la forma, del contingente col necessario, della
» passività con la libertà, compisce il concetto
» d'umanità. La ragione deve porre questo re-
» quisito, poichè, per la sua natura, essa tende
» a perfezione e a rimovimento d'ogni limite,
» mentre invece ogni esclusiva attività del-
» l'uno o dell'altro stimolo lascia la natura
» umana imperfetta, e le assegna un limite.
» Appena dunque la ragione sentenzia: Deve
» esistere una umanità, essa pone la legge:
» Deve esservi una bellezza.[1] »

---

sia tutte le proprietà formali delle cose, e tutte le relazioni delle medesime con le forze del pensiero. Donde l'oggetto dello stimolo del gioco viene chiamato da Schiller forma vivente, concetto che serve a designare tutte le proprietà estetiche delle cose, o in una parola, ciò che, nel senso più lato, si chiama bellezza. — (Vedi Lett. XV).

[1] Lett. XV.

La fantasia che contempla, o che riceve la forma delle cose, poichè esclude così la serietà della brama sensibile, come quella dello spirito scrutatore, viene chiamata da Schiller *fantasia giocante.*

« Col piacevole, col buono, col perfetto » l'uomo non ha che seri intenti, ma col bello » egli gioca. »

E qui Schiller spiega come il gioco estetico sia una vera estensione della natura umana, e non debba perciò confondersi col significato ristretto, che si dà comunemente alla parola gioco.

Così si spiegano i due aforismi di Schiller:

« L'uomo non deve altro che giocare con » la bellezza, e deve giocare con la sola bel- » lezza. »

« Egli gioca soltanto dov'è uomo nel pieno » significato della parola, e non è uomo inte- » ramente altro che dove gioca. »

Quest'assenza di ogni brama, di ogni scopo, di ogni limite, questa estensione e questa facilità espresse dalla parola gioco, contenevano in sè il concetto di libertà estetica, che Schiller andò svolgendo nelle ultime lettere del suo trattato.

L'animo, egli dice, passa dalla sensazione al pensiero per una disposizione intermedia,

nella quale sensibilità e ragione sono insieme attive, e con ciò appunto tolgono vicendevolmente la loro forza determinante. Questa disposizione intermedia, nella quale l'animo non è obbligato nè fisicamente, nè moralmente, merita, sovra tutte, di chiamarsi una libera disposizione.

Questo è lo stato estetico, nel quale ci troviamo quando contempliamo il bello, e che Schiller definisce *libertà da ogni determinazione, e facoltà intatta della determinazione.* È lo stato in cui l'uomo può fare di sè ciò che vuole; non è un atto; è una potenza, una forza latente; è la natura umana nella sua disposizione pura, immacolata:

« Per la coltura estetica è reso possibile
» all'uomo, per parte di natura, di fare di sè
» stesso quel che egli vuole; gli è restituita
» assolutamente la libertà di essere ciò che
» egli deve essere.[1] »

« La disposizione estetica, perchè non pren-
» de a proteggere esclusivamente nessuna sin-
» gola funzione della natura umana è favorevo-
» le egualmente ad ognuna, ed è il fondamento
» della possibilità di tutte. Qui solamente noi
» ci sentiamo come trascinati fuori del tempo,
» e la nostra umanità si manifesta pura ed

[1] Lett. XXI.

» integra, come non avesse ancora risentito di-
» visione alcuna dall'influenza di forze ester-
» ne.[1] »

Coll'entusiasmo d'un poeta, che esce dalla tenebrosa e intricata selva della filosofia, e vede dinanzi a sè gli aperti spazi della poesia, Schiller descrive e colorisce questa sua scoperta, così possiamo chiamarla, della libertà estetica.

Egli ha finalmente trovato il suo ideale: non più la libertà politica o sociale, che si spezza contro la ruvida realtà della vita, come nei *Masnadieri*, nella *Congiura di Fiesco*, nell'*Amore e Raggiro;* non più nemmeno la libertà morale, che si convalida nel sacrifizio, nell'abnegazione, come nel *Don Carlos;* ma qualchecosa di superiore a tutto questo: la libertà dell'artista, spontanea, calma e feconda.

In questa regione serena, ove il ragionamento l'ha sollevato, Schiller gode di vedere tutte le facoltà umane in potenza, pronte a muoversi per tutti i versi, ma ancora immobili, unite, compatte: tutte quelle forze, che, nella vita, agiscono isolate, disperse, affaticate dietro a singoli scopi.

La libertà estetica, così concepita, diventa per Schiller la vera pietra di paragone d'un opera d'arte.

---

[1] Lett. XXII.

« Se, dopo un godimento artistico, noi ci
» sentiamo disposti di preferenza a qualche
» modo speciale di sentire o di agire, e invece
» mal disposti o avversi a qualche altro, è prova
» infallibile che noi non abbiamo provato nes-
» sun effetto puramente estetico. Quanto mag-
» giormente noi riceviamo dall'opera d'arte la
» nostra libertà estetica, il sentimento della
» nostra pura e potenziale umanità, tanto più
» giusta è l'efficacia, tanto maggiore la perfe-
» zione di quell'opera.

» In realtà, siccome non si può ottenere
» se non un avvicinamento a quest'effetto pu-
» ramente estetico, è lecito enunziare questa
» legge:

» Quanto più generale è la disposizione,
» e meno limitata la tendenza, che viene data
» all'animo nostro da un determinato genere
» e da un determinato prodotto dell'arte, tanto
» più nobile è quel genere, e tanto più eccel-
» lente questo prodotto.

» In un opera d'arte veramente bella, nulla
» dev'esser effetto del contenuto, e tutto della
» forma, poichè con la forma sola si agisce su
» tutto l'uomo, e col contenuto invece non si
» agisce che su singole forze. Il contenuto dun-
» que, per quanto vasto e sublime, agisce sem-
» pre come limite sullo spirito, e dalla forma

» sola possiamo aspettarci vera libertà estetica.
» Il vero segreto artistico del maestro consiste
» in questo: ch' egli annulli la materia per
» mezzo della forma....

» L'animo dello spettatore, o dell'uditore,
» deve rimanere perfettamente libero e intat-
» to, deve dal circolo magico dell'artista uscire
» puro e perfetto, come dalle mani del Creatore.
» L'argomento più frivolo deve esser trattato in
» modo da lasciarci disposti a passare immedia-
» tamente alla massima serietà, il più serio, in
» modo da lasciarci la facoltà di cangiarlo im-
» mediatamente col più leggero scherzo....[1] »

Ecco dunque proclamato da Schiller, come corollario della libertà estetica, il principio della supremazia della forma sul contenuto.

L'idea, che era sempre in lui sovrana e spesso tiranna, dovrà d'ora innanzi, quando egli ponga di nuovo mano a opere poetiche, esser tenuta in freno dalla forma, acciò l'animo del lettore o dell'uditore, anche se trascinato dalla passione, anche nella tragedia (che egli chiama nondimeno arte non libera, perchè serve a uno scopo, al patetico), possa mantenersi libero, e tornare, dalla tensione degli affetti, nel pieno possesso della libertà.[2]

---

[1] Lett. XXII.

[2] Nella Prefazione alla *Sposa di Messina,* Schiller, a

A torto dunque i formalisti estetici vollero vedere in questa opinione dello Schiller, come pure nella definizione del bello data da Kant, il fondamento del loro sistema, che consiste nell'attribuire importanza alla forma per sè stessa, indipendentemente dall'idea che rappresenta.

Per Schiller la forma doveva soltanto distruggere quel che v' è di troppo ruvido nella realtà, e consentire all'animo di sfuggire a questa, innalzandosi nel regno dell'ideale.

Per questa sua fede nell'ideale, e questa avversione alla realtà, egli s'accosta piuttosto agli estetici idealisti, che continuarono, esagerandolo, l'indirizzo idealista di Kant.[1]

---

difesa dell'introduzione dei cori nelle tragedie, adduce la ragione che essi riposano lo spettatore dall'azione, e l'aiutano a conservare la libertà estetica di fronte a quella.

[1] Questo contrasto tra forma e contenuto, è il terreno su cui s' agita l' estetica dopo Kant.

Per Schelling e gli estetici dell' idealismo astratto, la forma non è che un riflesso dell'idea; il bello sensibile, l' apparenza, non è che un riflesso del bello intelligibile.

Per Hegel e gli estetici dell' idealismo concreto, il bello è l' apparenza sensibile dell' idea; ossia è l' idea stessa che s' integra, che diventa consapevole della sua esistenza, nell' apparire.

Da questo estremo dell' idealismo, i formalisti passarono all' estremo opposto, considerando la forma per sè stessa, e dotandola di un certo numero di qualità astratte, indipendentemente dall' idea che essa riveste.

Tutte queste tendenze principali dell' estetica moderna erano contenute in germe nella estetica di Kant, e derivano da lui. (Vedi Ed. von Hartmann: *Die d. Aesth. seit*

Diamo uno sguardo alla strada percorsa.

Il discepolo che cominciò a analizzare il bello dietro la scorta di Kant, ha lasciato indietro il maestro.

Già dicemmo, che quel che spinse il filosofo a scrivere *la Critica del Giudizio*, fu il desiderio di porre in armonia coll'unità della ragione l'opposizione tra natura e libertà. Ma tra sensi e spirito, tra natura e libertà, v'ha pur sempre per Kant un abisso, il quale non è colmato altro che subiettivamente, nel nostro giudizio sul bello. La bellezza non è per lui la vera e propria conciliatrice dei due mondi, ma viene soltanto sentita e giudicata da noi in tal modo. Quel che egli voleva spiegare, non era la bella apparizione in sè stessa, ma il giudizio estetico.

Per Schiller invece, questa conciliazione doveva mostrarsi realmente possibile, e non solo esser tale nel nostro giudizio.

Gli scaldava l'animo l'immagine d'una bella e felice umanità, che egli scorgeva nell'avvenire, come l'attuazione piena e intera di quella libertà estetica, che noi proviamo nella contemplazione della bellezza. Questo stato di libertà doveva estendersi a tutta la vita, doveva

---

Kant, pag. 23; su *Schelling*, pag. 27-48; su *Hegel*, pag. 107-109.)

essere non solo disposizione momentanea e fuggevole della nostra mente, ma condizione duratura della vita.

Nell'epistolario di Schiller con Körner, troviamo lungamente dibattuta tra i due amici, la ricerca d'un distintivo obiettivo del bello.

Finalmente Schiller lo trova nell'àmbito stesso della Ragione pratica, il solo dove per Kant vi sia certezza assoluta:

« Nessuno di certo pronunziò parola più » grande di questa di Kant, la quale è pure il » contenuto di tutta la sua filosofia: Determinati da te stesso *(aus dir selbst)*. Questa grande » idea della determinazione spontanea, ci viene » riflessa da certe apparizioni della natura, e » noi la chiamiamo bellezza.[1] »

---

[1] Schiller a Körner: 18 febbraio 1793.

Kant separa il *fenomeno*, unico oggetto del nostro sapere, dalla cosa in sè, il *noumeno*, a spiegare il quale non bastano i concetti di spazio e di tempo, che appartengono al medio delle nostre cognizioni. La cosa in sè, l'idea, forma un mondo che si sottrae al nostro sapere, e che solo l'idea di libertà può spiegare.

Nel mondo dei fenomeni, tutto si spiega col concetto di causalità; nel mondo delle idee, tutto si spiega coll'idea di libertà, ossia della facoltà d'iniziare da sè stessi uno stato, la cui causa, per conseguenza, non sta sotto la dipendenza di un'altra causa che la determina. L'uomo, come fenomeno, sta sotto la legge di causalità, e per conseguenza non è libero; come essere intelligibile, è sciolto da quella legge, e ubbidisce solo alla legge del

Il distintivo obbiettivo del bello viene detto da Schiller: *autonomia o libertà nell'apparizione*. Bello sarà sempre l'oggetto che apparirà determinato da sè stesso, dalla sua natura particolare.

L'uccello che vola, è, per Schiller, la più felice rappresentazione della materia dominata dalla forma, della pesantezza vinta dalla forza viva.[1]

Ma questa libertà, dove si manifesterà più splendidamente che nell' uomo estetico?

Qui la sensibilità deve portare l'impronta della libertà, deve mostrarsi determinata, non dalla legge intelligibile, ma da sè stessa, dalla sua propria natura, il che sarà possibile soltanto, quando il dovere apparisca in concordanza con l'inclinazione, quando sia divenuto nostra seconda natura.

Da questo nuovo punto di vista, al quale Schiller è assorto, egli considera l'uomo estetico e l'uomo morale, e sciogliendosi dalla rigida sentenza di Kant, il primo gli appare superiore al secondo.

---

dovere, che egli dà a sè stesso, e che esprime solo una conseguenza o una azione possibile, non necessaria.

(Vedi sul concetto di libertà di Kant: Julian Schmid: *Geschichte der d. Lit. seit Lessing*, v. 1, pag. 113-116).

[1] Schiller a Körner, 23 febbraio 1793.

In principio, quel che lo colpiva nell'uomo morale, era anzi tutto, insieme con Kant, il volere sublime; ora, egli vi scorge principalmente il dissidio delle forze, dissidio che è ridotto in armonia nell'uomo estetico:

« L'uomo deve imparare a bramare nobil-
» mente, affinchè non gli sia mestieri di volere
» in modo sublime. »

Quello l'uomo impara con la educazione estetica. Prima questa coltura appariva soltanto come preparazione alla coltura morale;[1] ora questa appare come sussidiaria di quella.

Si consoli con la forza morale, quegli cui fa difetto il bel sentire:

« Se tu non puoi sentire esteticamente, è
» nondimeno in tua facoltà di volere secondo
» ragione, e operare quale essere intelligibile,
» quel che non puoi come uomo.[2] »

Così la bella moralità, che è spontanea, si manifesta per qualcosa di superiore, di più nobile, di fronte alla moralità, la quale, come voleva Kant, ubbidisce semplicemente alla legge del dovere.

« V'ha aristocrazia anche nel mondo mo-

---

[1] Vedi la poesia di Schiller: *Die Künstler* (gli Artisti).

[2] Vedi il distico di Schiller: *Die moralische Kraft* (la forza morale).

» rale. Nature volgari valgono per quel che
» fanno, nobili per quel che sono.[1] »

Siamo ormai lontani dall'imperativo categorico di Kant, e qui Schiller si trova d'accordo con Gœthe, il quale pure, opponendosi a Kant, dettava questa bella massima:

« Il dovere consiste nell'amare quel che
» comandiamo a noi stessi.[2] »

Così l'istinto estetico dei due poeti, correggeva quel che v'era di troppo rigido e di troppo austero nella formola del filosofo.

In questa condizione estetica Schiller scorge il compimento dell'ideale del genere umano, che egli fa consistere nell'unione della virtù con la felicità.

Quest'immagine d'una umanità virtuosa e felice, parve infine al poeta, che abbandonava la filosofia, l'argomento più degno della poesia, superiore di gran lunga alla tragedia, e il suo sguardo ispirato gli mostrò nei secoli futuri, all'apice della civiltà, l'idillio del genere umano, un idillio nell'Eliso.

C'incontreremo in questa visione d'un felice eroismo, discorrendo brevemente dell'ul-

---

[1] Vedi il distico di Schiller: *Unterschied der Stände* (differenza di ceti).

Vedi Kuno Fischer: *Schiller als Philos.* pag. 102-104.

[2] Gœthe: *Sprüche in prosa*: *Maximen und Reflexionen.*

timo trattato estetico di Schiller, quello *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (*Ueber naive und sentimentalische Dichtung*).

V.

Il trattato *Sulla poesia ingenua e sentimentale* è l'applicazione dell'ideale estetico alla poesia, donde scaturisce una nuova arte poetica, la quale, nelle sue distinzioni, non tiene conto di ciò che v'ha d'esteriore e d'eventuale nella poesia, ma unicamente di quel che s'agita nell'intimo del poeta.

È un'estetica psicologica, che guarda nel poeta l'uomo, e fa veramente della poesia la compagna inseparabile dell'umanità.

Ora qual'è tutta la storia di questa: il suo passato, il suo presente, il suo avvenire?

L'umanità, in principio, fu natura, armonia spontanea, inconsapevole, del reale e dell'ideale; poi, a mano a mano che la coltura progredì e la riflessione separò quel che era unito e armonico, sorse, e vieppiù spiccò il contrasto tra l'ideale che vive nella mente dell'uomo, e il reale che vive fuori, nella vita, fin che questo contrasto, in un felice avvenire, si risolva di nuovo in armonia.

L'umanità, nel suo svolgersi, descrive un circolo: parte dalla natura per tornare purificata alla natura, e compiere senza sforzo, ma consapevole e libera, quel che la natura compie per un felice istinto.

« Noi amiamo negli oggetti della natura
» un'idea da essi raffigurata, l'idea stessa della
» nostra umanità. Essi ci porgono lo specchio
» di ciò che fummo, e di ciò che dobbiamo di
» nuovo diventare.... Noi eravamo natura come
» loro, e la nostra coltura deve, per la via
» della ragione e della libertà, ricondurci alla
» natura. Essi sono dunque insieme, immagine
» della nostra perduta fanciullezza, che rimane
» sempre per noi la cosa più cara, e perciò
» ci spirano nell'animo una certa melanconia,
» e immagine della nostra suprema perfezione
» nell'ideale, per cui ci pongono in uno stato
» di sublime commozione.[1] »

Non ci dipingono al vero queste parole il sentimento tra melanconico e sublime, che la contemplazione della natura ispira al poeta moderno? Egli scorge nella natura sè stesso, negli spettacoli di questa, i suoi propri sentimenti e le sue aspirazioni.

Mostrarci l'uomo all'apice del suo svolgimento, « dare all'umanità la sua piena e com-

---

[1] *Ueber naive und sentimentalische Dichtung.*

piuta espressione, » ecco per Schiller il compito supremo della poesia, e questo detto parve a Guglielmo di Humbold, quanto di più grande possa dirsi di questa, quel che ne esprime insieme e la qualità e l'estensione e la dignità.

La medesima via seguìta dall' umanità, batte pure la poesia.

Tutta la divisione di questa è dunque fondata, nel sistema di Schiller, sulla primitiva armonia, e sull' avvenuto dissenso, e sulla ricuperata armonia dell'ideale e del reale.

Ingenua quando era natura, quando l'ideale e il reale non erano divisi per lei, la poesia diventa sentimentale, appena avverta il dissenso tra questi due estremi, e da questo dissenso essa deve risalire all'armonia, all'ideale estetico.

Ingenua o sentimentale, ecco tutta la poesia.

Questa distinzione comprende in sè quella di poesia antica e moderna, di classica e romantica; ma il punto di vista di Schiller è così elevato, che non può sempre, senza soffrire eccezioni, adattarsi a quelle divisioni puramente storiche. Per esempio Shakespeare è, agli occhi di Schiller, poeta ingenuo al pari d' Omero.

Osserviamo questa nuova arte poetica un po' più da vicino, e vediamo come essa abbia il suo fondamento sulla vera conoscenza del cuore umano, e come, tra quelle distinzioni e

definizioni d'indole generale, si agiti la causa stessa dello scrittore.

« I poeti o sono natura, o cercano la na-
» tura perduta. »

Il poeta ingenuo non ha altro compito che di copiare la natura, d'imitare la realtà, poichè in essa trova pure l'ideale. La poesia ingenua si manifesta in un modo solo, come unica è la fonte cui attinge.

Il poeta sentimentale invece rappresenta l'ideale, e la sua poesia si manifesterà diversamente, secondo il modo e la vivacità con cui egli sente il contrasto tra reale e ideale.

Quel che la poesia ingenua acquista in precisione e in perfezione, la sentimentale l'acquista in estensione.

La prima ha confini determinati, e può esser perfetta dentro questi confini; la seconda invece si muove dentro uno spazio illimitato.

« I poeti ingenui sono i figli della natura;
» i sentimentali ne sono gli amanti. »

Ponendo di fronte i poeti ingenui e i sentimentali, e assegnando ai primi lo spazio determinato della realtà, e ai secondi l'illimitato dell'ideale, Schiller tendeva a fare emergere i pregi della poesia moderna di fronte alla maggiore perfezione dell'antica, ossia quella brama, quell'aspirazione, tra melanconica e sublime,

verso l'ideale che la natura o l'arte ci offrono nell'immagine.

Egli combatteva qui per la propria causa. Da quando aveva cominciato ad ammirare la poesia greca, egli sentiva la grande distanza che correva tra le proprie creazioni e quelle dei greci e di Gœthe,[1] e domandava dubbioso

---

[1] « Cette division de la poésie en classique et romantique, qui aujourd'hui s' est répandue dans le monde entier, et a amené tant de discussions et de discordes, vient originairement de moi et de Schiller. J' avais pour maxime en poésie de procéder toujours objectivement. Schiller, au contraire, n' écrivait rien qui ne fut subjectif; il croyait sa manière bonne, et pour la défendre, il écrivit l'article sur *la poésie naive et la poésie sentimentale.* Il me prouva que malgré moi j' étais romantique et que mon *Iphigénie,* par la prédominance du sentiment, n' était pas si classique et si antique qu' on le croyait peut-être. Les Schlegel saisirent cette idée, la développèrent, et peu à peu elle s' est répandue dans le monde entier; chacun parle de romantisme et de classicisme; il y a 50 ans personne n' y pensait. »

(*Conversations de Gœthe avec Eckermann:* -v. 2 pag. 224.

Quanto stesse a cuore a Schiller, di dichiarare e legittimare la sua posizione di poeta, di fronte a quella di Gœthe, appare chiaramente anche da questi distici che egli dedicò al suo grande rivale, e che portano per titolo *Uebereinstimmung* [Concordanza].

Wahrheit suchen wir beide, du aussen im Leben, ich innen
Im Herzen, und so findet sie jeder gewiss.
Ist das Auge gesund, so begegnet es aussen dem Schöpfer;
Ist es das Herz, dann gewiss spiegelt es innen die Welt

« Verità cerchiamo ambedue, tu fuor nella vita, io dentro nel cuore, e così ognuno la trova di certo.

» Se l' occhio è sano, egli incontra di fuori il Crea-

a sè stesso, se avesse davvero diritto di chiamarsi poeta.

Da questo dubbio trae origine in parte questo trattato, nel quale Schiller pone e risolve la questione: se non sia lecito ai poeti moderni che sono tutti, come lui, più o meno sentimentali, di rimanere sul loro proprio terreno, e coltivare l'ideale invece della realtà.

Egli confidava che la poesia sentimentale, battendo la via dell'ideale, potesse ricongiungersi coll' ingenua, la quale rimaneva per lui il modello della perfezione.

Ecco con quali parole, mentre si confessa poeta sentimentale, Schiller descrive il poeta ingenuo:

« L'oggetto lo possiede interamente; il
» suo cuore non giace, al pari di vile metallo,
» alla superficie, ma vuole invece esser ricer-
» cato nel profondo. Come la divinità dietro
» il creato, così egli si cela dietro alla sua
» opera. Egli è l'opera, e l'opera è lui stesso.
» Chi domanda del poeta, o non è degno del-
» l'opera, o non se ne è reso padrone, o ne è
» già sazio. Tale si manifesta Omero tra gli
» antichi, e Shakespeare tra i moderni, due
» temperamenti poetici grandemente diversi,

---

tore; se è sano il cuore, per certo egli riflette dentro di sè il mondo. »

» separati dall' incommensurabile divario dei
» tempi, ma perfettamente eguali in questo
» tratto distintivo. Quando per la prima volta,
» da giovinetto, imparai a conoscere quest' ul-
» timo, sentii sdegno della sua freddezza, della
» sua insensibilità, che gli concedeva di scher-
» zare nel forte della passione, d'interrompere coi
» lazzi d'un buffone, le scene strazianti del-
» l'Amleto, del Re Lear, del Macbet, ecc., che
» ora lo tratteneva, mentre il mio affetto cor-
» reva precipitoso, ora lo trascinava, mentre il
» cuore così volentieri si sarebbe trattenuto.
» Indotto dalla conoscenza dei poeti moderni a
» rintracciare, per prima cosa, nell'opera il
» poeta, a incontrarmi col suo cuore, a riflet-
» tere insieme con lui sull' argomento ch' egli
» tratta, in una parola a guardar l'oggetto nel
» soggetto, mi riusciva intollerabile, che qui il
» poeta non si lasciasse mai afferrare in nes-
» sun punto, e non volesse mai darmi risposta.
» Già da parecchi anni egli era oggetto della
» mia venerazione e del mio studio, prima che io
» imparassi ad amarlo. Non ero ancora in grado
» d'intendere la natura di prima mano. Non
» poteva sostenerne altro che l' immagine ri-
» flessa dall'intelletto e foggiata dalle regole,
» secondo i modelli dei poeti sentimentali fran-
» cesi e tedeschi, che scrissero tra il 1750 e

» il 1780.... Il medesimo m'accadde con Omero,
» che conobbi più tardi ancora.[1] »

Vediamo ora in quanti generi, nel sistema di Schiller, si divida la poesia sentimentale, e come essa possa divenire l' emula dell'ingenua.

Quella poesia, inspirandosi a una doppia fonte, il reale sentito come limite e l' ideale come infinito, si manifesterà e agirà diversamente, secondo che, nel sentimento ispiratore, prevarrà l' un principio o l' altro.

Se prevale l'avversione alla realtà, il poeta sarà satirico; se la propensione all' ideale, sarà elegiaco.

Tutta la poesia sentimentale si divide in due soli generi: *satirica* ed *elegiaca.*

Il poeta satirico è in guerra col mondo, e ha per alleata e ispiratrice, la potenza dell' ideale. In questa lotta tutto dipenderà dall' importanza maggiore o minore, che il poeta attribuisce alla realtà. Se questa gli appare potente e tale da richiedere seria resistenza, la sua satira sarà seria e patetica; se invece debole e tale da vincersi facilmente, la satira sarà giocosa.

In quella si manifesta l' impeto sublime del poeta, in questa il suo bell' animo.

---

[1] *Ueber naive und sentimentalische Dichtung.*

Eccoci di nuovo di fronte a queste due *guide della vita*, [1] il sublime e il bello: impetuoso il primo, calmo il secondo; l'uno che si rivela nella lotta gagliarda, l'altro che, ove gli sia d'uopo combattere, lo fa giocando.

A questo punto apparisce chiaramente quale dei due sia, agli occhi di Schiller, il vero trionfatore, e noi lo vediamo, per amore della libertà estetica, e per quel sentimento idilliaco che, nell'animo suo, si univa costantemente all'eroico, rinnegare quasi la propria indole poetica, che era rivolta al sublime e alla tragedia.

Il contrasto che sta a fondamento di ogni poesia satirica, si scioglierà tragicamente o comicamente, secondo l'importanza dell'oggetto che il poeta combatte. Ed ecco dove Schiller discerne e determina il diverso valore della tragedia e della commedia:

« Fu più volte discusso, se alla tragedia o
» alla commedia spetti il primato. Certo spetta
» alla prima, ove si guardi all'importanza del-
» l'argomento; ma ove si dimandi quale delle
» due richieda maggiormente l'opera del poeta,
» la sentenza potrebbe cadere favorevole alla
» seconda. Nella tragedia l'argomento reca già

---

[1] Vedi la breve poesia di Schiller intitolata: *Die Führer des Lebens* (le guide della vita).

» per sè stesso un grandissimo contributo; nella
» commedia tutto è opera del poeta, e nulla
» deve aspettarsi dall' argomento. Ora, poichè
» nei giudizi estetici la materia non è mai
» contemplata, è naturale che il valore estetico
» di questi generi poetici sia in proporzione
» inversa della loro importanza materiale. Il
» poeta tragico è sollevato dal proprio argomen-
» to; il poeta comico invece deve, con le pro-
» prie forze, mantenere l'argomento all'altezza
» estetica. È lecito al primo procedere con im-
» peto, il che non riesce troppo difficile, men-
» tre il secondo deve rimanere eguale a sè
» stesso, deve essere già a quel punto, e tro-
» varcisi naturalmente, dove il primo non per-
» viene senza uno slancio. E in questo appunto
» si distingue il bel carattere dal carattere su-
» blime. Nel primo ogni grandezza è già con-
» tenuta, e scorre spontaneamente dalla sua
» indole; egli è già potenzialmente un che in-
» finito in ogni punto della sua carriera; l' al-
» tro può giungere con isforzo ed innalzarsi
» ad ogni altezza; egli può, per la forza della
» sua volontà, svincolarsi da ogni stato limi-
» tato. Questi non è dunque libero altro che a
» intervalli e con isforzo; quello lo è facilmente
» e sempre...

» Se la tragedia parte da un punto più

» importante, bisogna d'altra parte convenire
» che la commedia tende ad una meta più im-
» portante, e, ove la raggiungesse, essa rende-
» rebbe superflua e impossibile ogni tragedia.
» La sua meta concorda con quella suprema
» cui l'uomo deve innalzarsi: essere libero da
» passioni, guardare sempre con occhio limpido
» e sereno intorno a sè e nel proprio intimo,
» scorgere dappertutto più caso che destino,
» e ridere della stravaganza, assai più che adi-
» rarsi o affliggersi della malvagità. »

Chi non abbia seguito Schiller nella successiva trasformazione del suo ideale, stenterà a credere che simili parole potessero uscire dalla penna dell' autore dei *Masnadieri!*

Dopo aver esaminato la poesia satirica, Schiller passa all' esame della poesia elegiaca. E anche qui gli rischiara la via l' ideale estetico, causa di nuovi giudizi e di nuove confessioni.

Nella poesia elegiaca prevale, come già dicemmo, la tendenza all' ideale. Ora questo mondo ideale può dal poeta esser sentito e rappresentato in due modi diversi, sicchè la poesia elegiaca si divide anch' essa, come la satirica, in due generi.

Il poeta può aspirare all' ideale come a un sogno della fantasia, come a tal cosa o che più non esista, o che in genere non possa esistere;

ovvero ne può ravvisare, sia nel passato sia nell' avvenire, la verace e lieta immagine. Nel primo caso la contemplazione poetica mira melanconicamente all'ideale, che vive solo nella fantasia; nel secondo, scorgerà con giubilo dinanzi a sè l'ideale felicemente raggiunto.

Quella disposizione melanconica e dolorosamente commossa rende la poesia propriamente elegiaca; questa disposizione serena la rende idilliaca.

Se applichiamo anche alla poesia elegiaca la pietra di paragone della libertà estetica, noi vediamo che essa meglio si ritrova nell' idillio che nell' elegia. L'elemento idilliaco è più affine al comico, l' elegiaco più affine al tragico, e dentro l'àmbito della poesia sentimentale, l'idillio è più ingenuo, l' elegia più sentimentale.

Notevoli sono in quest' ultima parte del trattato, i giudizi che Schiller dà di parecchi poeti suoi predecessori e contemporanei, e sopra tutto quelli su Rousseau, Klopstock e Gœthe.

Il poeta elegiaco per eccellenza è Rousseau, il quale fu l' idolo del giovane Schiller.[1]

Ora egli scorge ancora in lui il poeta, ma non più l' artista. Manca all' animo di Rous-

[1] Vedi, tra le poesie del primo periodo, quella intitolata: *Rousseau.*

seau la libertà estetica, la quale, non essendo in lui, non può dalle sue opere trasfondersi nel lettore:

« Il suo carattere serio non lo lascia mai
» cadere nel frivolo, ma non gli consente nem-
» meno di elevarsi fino al gioco poetico. Sotto
» l'impero, ora della passione, ora dell'astra-
» zione, egli di rado o mai si trova in quella se-
» rena disposizione d'animo, che il poeta deve
» sempre serbare di fronte all'argomento, e
» trasfondere nel lettore...

» Nel suo ardente desiderio di felicità,
» egli, onde ricomporre in pace il genere
» umano, preferisce ricondurlo all'uniformità
» materiale dello stato primitivo, anzichè veder
» terminata ogni lotta nella spirituale armo-
» nia d'una coltura giunta alla perfezione;
» egli preferisce che l'arte non abbia princi-
» pio, piuttosto che aspettarne la maturità; in
» una parola, vuol piuttosto accostare la meta
» e abbassare l'ideale, affinchè tanto più ra-
» pido e sicuro ne sia il raggiungimento.[1] »

Notiamo a questo punto la differenza tra Rousseau, Kant e Schiller, nella ricerca, che a tutti e tre stava grandemente a cuore, dell'ideale morale, quasi l'immagine primitiva dell'umanità.

---

[1] *Ueber naive und sentim. Dichtung.*

Rousseau, poeta elegiaco, volge lo sguardo al passato, e trova quell' ideale nell' uomo quale esce dalle mani della natura, non ancora pervertito dalla comunanza coi suoi simili; Kant, rigido filosofo, lo trova nell' uomo che la libera legge del dovere solleva al di sopra del mondo dei fenomeni, dove impera necessariamente la legge di causalità; Schiller, il poeta della speranza, figge lo sguardo nell'avvenire, e ravvisa quest' ideale all' apice della coltura, nell' uomo estetico, ossia purificato e liberato dalla bellezza.

La musa giovanile di Schiller s' era ispirata contemporaneamente a Plutarco, Rousseau e Klopstock. Ora anche quest'ultimo egli chiama dinanzi al suo tribunale. Egli ne ammira ancora la grandezza, ma scorge pure i difetti della sua indole poetica:

« Il suo àmbito è sempre il regno delle
» idee, e ogni suo argomento egli innalza nella
» regione dell' infinito. Quasi si direbbe che a
» quanto passa per le sue mani, egli tolga il
» corpo per renderlo spirito, al modo stesso che
» altri poeti rivestono d' un corpo ogni idea.
» Quasi ogni godimento che ci viene dalle sue
» poesie, deve conquistarsi a forza di riflessio-
» ne; tutti i sentimenti che egli, con tanta
» intensità e potenza, sa suscitare in noi, sca-
» turiscono da fonti sovrasensibili.

» Donde quella serietà, quel vigore, quello
» slancio, quella profondità che distinguono
» quanto esce dalla sua penna; donde altresì
» quella continua tensione dello spirito, in cui
» ci tiene la lettura delle sue opere. Fra tutti i
» poeti, quello che meno dovrebbe adattarsi ad
» esserci amico prediletto e compagno nel viag-
» gio della vita, è appunto Klopstock, il quale
» continuamente ci trasporta fuori della vita,
» costringe sempre lo spirito a rigorosa disci-
» plina, senza che egli riposi mai i sensi con
» la calma presenza di un oggetto. Pudica,
» spirituale, incorporea, santa come la sua re-
» ligione, è la sua Musa, e bisogna ammirando
» convenire che egli non è mai disceso da
» quelle alte regioni, ove però gli accadde a
» volte di smarrirsi. Perciò dichiaro franca-
» mente di temere per la mente di colui che,
» di proposito e senza affettazione, abbia scelto
» questo poeta per suo autore prediletto. Solo
» in certe disposizioni esaltate dell'animo, si
» può ricorrere a lui e vivamente comprender-
» lo, ond'egli è l'idolo della gioventù, la quale
» nondimeno non bene s'appone in siffatta
» scelta. La gioventù che tende sempre oltre la
» vita, che rifugge da ogni forma, che si ritrova
» al ristretto dentro ogni limite, si slancia con
» amore e con gioia negli sconfinati spazî, che

» le dischiude questo poeta; ma quando il gio-
» vine diventi uomo, e dal regno delle idee
» rientri nei confini dell'esperienza, molta parte
» svanisce di quell' amore ardente, benchè in-
» tatta rimanga la stima dovuta ad una indole
» così rara, ad un genio così straordinario, ad
» un sentire così nobile, ad un così alto merito.[1] »

Così la natura, argomento della poesia ingenua, sotto la penna di un poeta sentimentale, si spiritualizza e diventa idea.

La *Messiade* di Klopstock ci porge il più illustre esempio di tale trasformazione.

Ma non potrebbe esservi esempio del contrario? ossia di un argomento sentimentale, che non potrà essere altro che un carattere umano, trattato da un poeta ingenuo? Che cosa avverrà in tal caso?

Necessariamente l'argomento sentimentale diverrà perfettamente sensibile. Come, per il genio di Klopstock, l'oggetto naturale e sensibile divenne idea, così, per quello di Gœthe, l'oggetto ideale diventa natura. Di una tale indole poetica Gœthe ci porge l'unico esempio. Ed ecco dove s' affaccia a Schiller l'immagine del suo rivale in tutta la sua grandezza, come una eccezione tra i poeti moderni, ed egli discerne

---

[1] *Ueber naive und sentim. Dichtung.*

chiaramente i rari pregi di quel felice temperamento poetico così diverso dal suo.

Il genio, dice Schiller, s' è proposto anche questo cómpito, e l' ha sciolto con meravigliosa fortuna.

Werther, Tasso, Guglielmo Meister, Faust, ecco altrettanti caratteri sentimentali, ma il modo della loro rappresentazione è affatto ingenuo, ed ha quel grado di perfezione, che non possono avere altro che poesie ingenue:

« È interessante vedere con quale felice
» istinto tutto ciò che dà alimento al carattere
» sentimentale, sia insieme riunito in Werther:
» amore passionato e infelice, sentimento della
» natura, spirito religioso, inclinazione contem-
» plativa, e per giunta il fosco, informe, me-
» lanconico mondo ossianico. Se poi si ponga
» mente come, di fronte a un tal carattere, la
» vita si presenti poco attraente, anzi nemi-
» ca, e come ogni condizione si combini per
» respingere quest' essere sfortunato nel suo
» mondo ideale, non si scorge via alcuna per
» la quale egli possa sottrarsi al circolo che
» lo stringe... Questo pericoloso estremo del
» carattere sentimentale è divenuto l' argo-
» mento d' un poeta, nel quale la natura, più
» che in altro qualsiasi, agisce con fedeltà e
» purezza, e che, tra i poeti moderni, forse

» meno s' allontana dalla verità sensibile delle
» cose.

» Nel Tasso del medesimo autore si ritrova
» lo stesso contrasto, sebbene in caratteri di-
» versi; perfino nel suo ultimo romanzo, [1] come
» in quel primo, lo spirito che tutto idealizza,
» è opposto al freddo senso comune, l' ideale
» al reale, la rappresentazione subbiettiva al-
» l'obbiettiva, ma con quale varietà! Nel Faust
» incontriamo ancora lo stesso antagonismo. [2] »

Seguendo l' ideale nel suo volo estremo, fin là dove si ricongiunge con la natura, troviamo l' idillio, il quale, per Schiller, più che un semplice genere della poesia sentimentale, ne è anzi il compimento.

L' idillio diviene per lui il sommo genere poetico, quello dove si attua l' ideale estetico. Non è dunque meraviglia che si esalti nel descriverlo. Alla vista di questa meta raggiante, cui tendeva, più o meno consapevolmente, il suo pellegrinaggio filosofico, l' alito della poesia gli accarezza le tempie, ed egli sta per tornar poeta.

Ma l' idillio cui mira Schiller, è ben diverso dall' idillio pastorale. In questo non v'ha

---

[1] *Willhelm Meister.*
[2] *Ueber naive und sentim. Dichtung.*

consonanza estetica tra il fine e i mezzi. Il fine è la rappresentazione d'una condizione di vita, che sia, in pari tempo, ideale e felice; i mezzi sono attinti a un genere di vita, che per quanto possa essere felice, non ha in sè nulla d'ideale.

Tutt'altra via deve battere il poeta, che voglia rappresentare l'idillio dell'umanità. Schiller così ce l'addita:

« Se dall'estro sentimentale il poeta è
» spinto all'ideale, ch'egli segua questo uni-
» camente, e non si fermi altro che all'apice,
» senza curarsi se la realtà possa seguirlo.
» Ch'egli disdegni di abbassare il valore del-
» l'ideale per adattarlo all'umana fralezza, e
» di porre in bando lo spirito per sedurre più
» facilmente il cuore.

» Non ci conduca indietro, alla nostra fan-
» ciullezza, per farci acquistare, a prezzo delle
» più preziose conquiste dell'intelletto, una
» tranquillità, la quale non potrà durare più a
» lungo del sonno delle nostre forze spirituali;
» ma ci conduca invece avanti, alla nostra
» maggiore età, per farci sentire l'armonia su-
» periore, che è guiderdone del guerriero, che
» è la fortuna del vincitore. Si proponga per
» meta un idillio, il quale quella innocenza pa-
» storale ci mostri raggiunta anche in individui
» foggiati dalla coltura, tra tutti i requisiti

» della vita più rigogliosa, più ardente, del
» pensiero più esteso, dell' arte più raffinata,
» della più alta perfezione sociale; il quale, in
» una parola, conduca fino all' Eliso l' uomo,
» che non può più tornare in Arcadia.

» Il concetto di quest' idillio è quello di
» una lotta interamente cessata, così nel sin-
» golo individuo come in tutta la società uma-
» na, di un libero accordo delle inclinazioni
» con la legge, di una natura purificata a segno
» da immedesimarsi con la suprema dignità
» morale; non è altro, insomma, che l' ideale
» della bellezza applicato alla vita. Ecco dun-
» que in che egli consiste: egli riduce ad ar-
» monia quel contrasto, che alimentò la poesia
» satirica ed elegiaca, tra reale e ideale, e pone
» fine, per quel mezzo, ad ogni conflitto di
» sentimenti. [1] »

VI

Ho terminato l' esame delle ricerche estetiche di Schiller con le sue stesse parole, che ce ne danno la conclusione nel campo della poesia.

Le *Lettere sull' educazione estetica dell' uomo* approdavano al concetto di libertà estetica; il

[1] *Ueber naive und sentim. Dichtung.*

trattato *Sulla poesia ingenua e sentimentale* approda al concetto dell'idillio. E quando, dopo così lungo silenzio, Schiller tornò alla poesia, il suo primo canto fu un inno ispirato alla bellezza, alla libertà estetica.

Questa lirica, che ebbe prima per titolo *il Regno dell' ombre*, poi *il Regno delle forme*, e finalmente *l' Ideale e la Vita*, è certo la più importante per chi studi lo svolgimento della vita intima del poeta.

Venuta alla luce nel 1795, ossia nella piena maturità del genio di Schiller, essa è l' iniziatrice di quel periodo di attività poetica, che dagli storici della letteratura tedesca fu battezzato per periodo classico.

Si pone in mezzo a due grandi opere, il *Don Carlos* e il *Wallenstein*, quasi a segnarne il confine.

Col *Don Carlos* ha termine quel periodo, nel quale le opere di Schiller furono, secondo l'espressione di Kuno Fischer, le proprie confessioni del poeta, [1] in cui l' idea prevale sulla forma, il pensatore, il poeta sull' artista.

Nel nuovo periodo che incomincia, nella lirica, con *l' Ideale e la Vita*, e nel dramma col *Wallenstein*, noi vediamo Schiller in guardia

---

[1] Kuno Fischer: *Die Selbstbekenntnisse Schillers.*

contro l' idea soverchiatrice, tutto inteso a raggiungere la perfezione artistica, a ritrarre l'argomento puramente e serenamente.

Con la poesia *l'Ideale e la Vita*, egli si libera dalla filosofia, e torna poeta.

« Appena Ella abbia ricevuto questa let-
» tera (scriveva a Guglielmo di Humbold, nel
» mandargli il suo inno alla bellezza) abban-
» doni ogni altra occupazione, e legga questa
» poesia in religioso raccoglimento....[1] »

E Humbold, l'amico che, insieme con Körner, ora per lettera, ora a viva voce, alimentava in Schiller la speculazione filosofica, rispondeva a quest' invio con parole di calda ammirazione:

« Dal giorno in cui la ricevetti, essa mi
» ha soggiogato; fu la mia unica lettura, quasi
» il mio unico pensiero. Non può paragonarsi
» con nessuna delle sue passate produzioni poe-
» tiche; il genio del poeta v'ha posto il proprio
» suggello; è opera matura appieno, fedele im-
» magine dell'animo di chi la compose.[2] »

Questa poesia, per il suo argomento stesso, non poteva diventare popolare come tante altre dello Schiller, come ad esempio la *Campana* e le *Ballate*. Essa era destinata a rimanere la pre-

---

[1] Schiller a Gugl. di Humbold, 9 Agosto 1795.
[2] Gugl. di Humbold a Schiller, 21 Agosto 1795.

diletta dell' autore, oggetto d' ammirazione pei filosofi e pei poeti, e per quel pubblico eletto, che sa innalzarsi alla pura regione dell' ideale estetico.

« È certo (scriveva Humbold in quella me-
» desima lettera) che questa poesia è fatta solo
» per gli eletti, e da pochi sarà intesa. »

È il canto mistico della bellezza. Il poeta vi raffigura quella disposizione d'animo, in cui egli si trova, quando crea vere opere d' arte.

Egli è sollevato nell' Olimpo, e mentre la vita rumoreggia tutt' all' intorno, egli, pari a un Dio, non sente altro che la felice armonia della sua natura. Fuori: la lotta, lo sforzo, il dolore, la colpa; in questa regione privilegiata: la calma, il riposo, la beatitudine, la perfezione.

È un misticismo estetico simile, nella sua intensità e nel suo slancio, a quel misticismo religioso, che fu l' anima della poesia nel medio evo. Ma la beatitudine che, per questa, è al di là della vita, nello spirito sciolto dal corpo, nella poesia dello Schiller è invece goduta presentemente nell'armonia di tutte le nostre forze, sì spirituali che sensibili.

Di fronte alla vita, dove è continua la lotta, il poeta ci riconduce sempre all' ideale, dove tutto è armonia; sicchè troviamo sempre op-

posta, di strofa in istrofa, alla lotta la pace, al contrasto la conciliazione.

La condizione per godere di tale beatitudine, è di rinunziare al godimento sensibile, e di attenersi alla contemplazione estetica del mondo.

È questa la professione di fede di tutto il periodo classico tedesco: Quanto più l'arte si separa dalla vita, quanto più liberamente si muove nell'ideale, tanto più benefica riescirà all'uomo.

Ed è su questo termine estremo, dove l'ha spinto la speculazione, che Schiller porge la mano ai poeti romantici. Quì, dove Schiller ci dà, in una poesia, le sue conclusioni filosofiche, torna acconcio indicare quali fossero le sue affinità coi romantici, e dove questi s'allontanassero da lui.

La *Wissenschaftslehre* di Fichte e la *Naturphilosophie* di Schelling furono vangelo pei romantici, come fu vangelo per Schiller la *Critica della Ragione pratica* di Kant. Ora questi sistemi filosofici si toccano per la preponderanza data alla ragione e all'idea sull'intelletto e sulla sensibilità, ed è naturale che ai poeti, i quali attingevano a quelle fonti, la realtà dovesse apparire ben misera di fronte all'idea sovrana. Donde tanto in Schiller,

quanto nei due Schlegel, che furono i capi della nuova scuola, si ravvisa un certo disprezzo per la volgarità dei loro tempi, noncuranza per tutto ciò che sia pratico, ferma fede nell'ideale, assidua ricerca nell'idealismo trascendentale di un compenso alla mitica plasticità dell'arte greca, che era impossibile reintegrare nella sua perfezione; fiducia che l'arte purificata dalla filosofia, dovesse sollecitare, anche nella religione e nella morale, il progresso dell'umanità; e infine alta stima di Gœthe, considerato come il genio che prenunziava un' era novella di perfezione artistica.[1]

Ma come Fichte e Schelling spinsero all'estremo l'idealismo di Kant, così i romantici l'idealismo di Schiller. Fu diverso il loro concetto di libertà, donde le differenze tra questo poeta e quella scuola poetica.

Per Schiller l'arte libera l'uomo dalle cupidigie dei sensi, e tende per questa via a trasformare e a nobilitare la vita.

Siccome essa opera questa trasformazione per mezzo della forma, fu grande in lui il culto di questa. Fedele al concetto di Kant, il vertice dell'idea fu sempre per lui la moralità, sicchè non v'ha scritto di Schiller che le rechi offesa.

---

[1] Vedi Jul. Schmid: *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing*, v. 2. pag. 43.

I romantici invece fecero consistere la libertà nella indipendenza da ogni giogo.

Come per Fichte la realtà non fu più che un prodotto; e per Schelling che un riflesso dell'idea, così pei poeti romantici la vita fu, di fronte all'idea, cosa così vile, che l'arte doveva liberarcene con la derisione, e prima loro arme, o meglio la forma artistica da essi riconosciuta per superiore, fu l'ironia.

Mentre Schiller scorgeva in un idillio eroico la conciliazione tra reale e ideale, e guardava fiducioso nell'avvenire, i romantici si rivolsero di preferenza al meraviglioso, coltivarono la fiaba (*Mährchen*), la leggenda, ricercarono tutti quei generi d'arte, che sono in contradizione col vero prosaico della vita, oppure si rivolsero al passato, al Medio Evo, dove la vita pareva loro più ideale.

Inoltre ogni idea, per la sua assoluta padronanza, ebbe per essi il diritto di riverstirsi della forma che più le talentava, ed avendo ognuna valore per sè stessa, e non subordinatamente ad una più alta che tutte le dominasse, anche la immoralità ebbe diritto di essere rappresentata. [1]

---

[1] Federigo Schlegel scrisse il romanzo *Lucinda*, che è l'apologia della sensualità.

Così, tanto per il contenuto quanto per la forma, la scuola romantica s' allontanò sempre più da Schiller e da Gœthe, e cominciò ad allontanarsi dal primo nel punto stesso che questi, guidato da Gœthe, si riavvicinava amorosamente alla realtà.

VII

La poesia *l'Ideale e la Vita* segna il volo più alto di Schiller verso l' ideale.

Non so resistere alla tentazione di rendere fedelmente in prosa quest' inno alla bellezza, che, per quanto io sappia, non fu ancora tradotto in italiano.

L' Ideale e la Vita.

In perpetua serenità, in perfetta purezza e calma, scorre, lieve come zeffiro, la vita degli Dei nell'Olimpo; nè per volger d'anni, nè per dileguarsi di generazioni, giammai impallidiscono, fra l' eterno perir d' ogni cosa, le rose della loro gioventù divina.

L' uomo non può che scegliere affannosamente tra godimento dei sensi e beatitudine dello spirito, i quali ambedue splendono, nel medesimo serto di luce, sulla fronte del sommo Giove.

Se volete già sulla terra eguagliare gli Dei, essere liberi nei regni della morte, non cogliete

i frutti del suo giardino! Si pasca nell' apparenza lo sguardo, poichè la sazietà sollecitamente castiga i fuggevoli piaceri dei sensi. Non vieta il ritorno alla figlia di Cerere lo Stige stesso, che a nove doppi l' avvolge; ma non sì tosto essa stende la mano al pomo, ecco l' avvince la legge d' Averno.

Il corpo solo appartiene a quelle potenze che intrecciano il tenebroso destino; ma lassù, nei campi della luce, erra, divina in fra gli Dei, la forma, immune da ogni violenza degli anni, diletta compagna di enti beati. Se volete, sulle sue ali, librarvi in alto, gettate lungi gli affanni della terra! Volate dall'angusta, ottusa vita nei liberi campi dell' ideale.

In questa sublime regione spazia l' immagine divina dell' umanità, giovanile, pura da ogni macchia terrena, nello splendore della perfezione, così come le ombre irradiate di luce errano silenziose lungo le rive dello Stige, così come l'anima immortale si tratteneva nei campi celesti, prima di calare nel mesto carcere.[1] Mentre nella vita pende ancora la lotta, qui apparisce la vittoria.

L' olezzante ghirlanda, premio del vincitore, non sventola già qui per porgere alle stanche membra momentaneo ristoro, ma per dare perenne riposo allo spossato atleta. Anche in seno alla quiete, la vita vi trascina nei suoi flutti, e il tempo vi travolge nella sua danza vertiginosa. Ma ove l' ardire, angustiato dentro al breve spazio, abbassi il volo, mirate dall' eccelso trono del bello la meta raggiunta a volo.

---

[1] Immagine platonica, secondo la quale l' anima, prima di calare nella servitù del corpo, viveva libera e pura nel cielo.

Quando si tratti di vittoria e difesa, quando i guerrieri si avventano contro i guerrieri sulla via della fortuna e della gloria, allora forza e valore si contendano la palma, e le bighe si mescano con tremendo fragore nel polveroso piano. Solo il coraggio strapperà il premio che accenna all' estremità dell' agone. Solo il forte costringerà la fortuna, mentre il debole disanimato soggiace.

Ma il fiume della vita, che dianzi, racchiuso tra rupi, si rovesciava furioso e spumeggiante fuor dell' angusto letto, scorre lento e calmo appena attraversi le quete terre ove albergano le pure forme, e sul lembo argenteo delle sue onde si specchia il sole al suo sorgere e al suo tramonto. Gli avversi stimoli posano qui riconciliati nel soave sentimento d' un amore reciproco, liberamente uniti per mano della grazia, ed il nemico è sparito.

Quando il genio arde operoso, onde spirare foggiando la vita nella materia inerte, onde sposarsi con essa, allora lo zelo tenda i suoi nervi, e il pensiero, pertinacemente lottando, riduca all' obbedienza l'elemento ribelle. Non udrà rumoreggiare la sorgente del vero, celata nel profondo, se non lo zelo che per nessuna fatica impallidisce; non cede l' aspra vena del marmo altro che al grave colpo dello scalpello.

Ma penetrate nel regno del bello, ed ecco rimane addietro, nella polvere, la fatica insieme con la materia che le è soggetta. L' immagine sorge dinanzi allo sguardo rapito, non già strappata alla materia inerte in lotta e in sudore, ma agile e snella, come balzasse fuori dal nulla. La calma sicurezza della vittoria scancella ogni segno di esitanza e di

lotta; il bello ideale ha cacciato in bando ogni testimonianza di debolezza umana.

Quando, nella triste nudità dell'umana natura, voi comparite dinanzi alla maestà della legge; quando la colpa s'appressa a colui che si credeva santo, allora la vostra virtù impallidisca davanti al raggio del vero, l'azione umiliata fugga davanti all'ideale. Nessun essere creato ha raggiunto quella meta; nessuna navicella, nessun arco di ponte vi porta oltre il terribile abisso, e nessuna àncora ne tocca il fondo.

Ma fuggite fuori degli angusti confini dei sensi nei liberi campi della contemplazione, ed ecco sparve il pauroso fantasma, e vedrete colmarsi l'eterno abisso. Accogliete volenterosi la legge divina nell'animo vostro, ed essa scenderà dall'eccelso trono. Il ruvido vincolo della legge non tiene avvinto altro che lo schiavo ribelle e tracotante: in un con la resistenza dell'uomo sparisce anche la severa maestà del Dio.

Quando le sofferenze dell'umanità vi assediano, quando là Laocoonte tenta svincolarsi dai serpenti con indicibile strazio, allora l'uomo si ribelli. Getti egli il suo lamento alla volta dei cieli, e laceri il vostro cuore pietoso! Vinca la terribile voce della natura, e impallidisca la guancia ove brillava la gioia, ed alla sacra compassione ceda il vostro spirito immortale!

Ma nelle serene regioni, ove albergano le pure forme, non rumoreggia più il mesto turbine del lamento. Qui non è lecito al dolore di lacerare il cuore, nè può la sofferenza strappare lacrime, le quali solo si alimentano alla vista della valida resistenza dello spirito. Il sereno azzurro della calma splende qui a traverso lo scuro velo della mestizia, leggiadro come

i colori infuocati dell'iride sulla stilla caduta dalla nube procellosa.[1]

Un dì Alcide, ridotto a servire il vile Euristeo, percorse in perpetua lotta l'ardua carriera della vita. Egli lottò con le idre, e avvolse nelle sue braccia il leone, e per liberare gli amici, si gettò vivente nella navicella del nocchiero dei morti. Tutti i tormenti, tutte le gravezze della terra volge l'astuzia della dea irritata sulle pazienti spalle dell'uomo odiato; ma, giunto al termine del suo corso, il Dio, gettate le spoglie terrestri, si parte, di fra le fiamme, dall'uomo, e beve le arie lievi dell'etere. Lieto del nuovo volo prodigioso, egli scorre in alto, ed il fosco fantasma della vita terrena s'accascia e svanisce. Le armonie dell'Olimpo accolgono l'eroe trasfigurato nella sala di Giove, e la Dea dalle rosee guancie gli porge sorridendo il calice.

VIII

Alla poesia *l'Ideale e la Vita* fecero seguito molte altre gemme poetiche.

La serena disposizione estetica, che Schiller esaltava in quell'inno, parve che riportasse

---

[1] La libertà dello spirito, la sua indipendenza dai sensi, si manifesta nella sofferenza. Si sveglia in noi, a quella vista, una compassione (la compassione tragica) che racchiude in sè una sodisfazione estetica. È questo l'effetto del sublime, rappresentazione estetica al pari del bello.

la vittoria perfino sui dolori fisici, che non gli davano tregua, ed ecco uscire dalla sua penna, in quel medesimo anno, *la Potenza del canto*, *Pegaso al giogo*, *il Ballo*, *il Genio*, *gli Ideali*, *l'Immagine velata di Zaide*, *la Dignità della donna*, *Colombo*, *la Passeggiata*, *la Divisione della terra*, *la Sera*, ed altre poesie, nella quali tutte si ritrova come una scintilla di quella fiamma, che arde raccolta nell'*Ideale e la Vita*.

Della *Passeggiata* si compiaceva specialmente il poeta, trovandovi una applicazione del principio rintracciato nelle sue indagini estetiche, cioè che la riflessione debba scaturire spontaneamente dalla visione dell'oggetto, e che vi sia azione scambievole continua tra l'oggetto e il pensiero. [1]

Nondimeno tutte queste poesie non erano per lui altro che un avvicinamento a quella suprema meta, che egli aveva messo in luce nel suo ultimo trattato.

Un dolce sogno s'era annidato nel suo cuore

---

[1] « Ella si sarà accorto che, fin dove cominciano » le considerazioni sulla corruzione, io muovo quasi sem- » pre dall'osservazione di quel che mi circonda. Parlando » della corruzione, viene spontaneo che l'animo si ripie- » ghi su sè stesso, e che la fantasia campeggi. Ma forse po- » trò trarre, ancor più di quel che feci, dalla percezione » immediata, di modo che sparisca ogni traccia d'un di- » segno, rimanendone pur sensibili gli effetti. » (*Schiller a Guglielmo di Humbold;* 29 nov. 1795).

e nella sua fantasia: spirare l'alito della vita in quel mondo olimpico della bellezza, che egli aveva cantato nella poesia l'*Ideale e la Vita;* creare quell'idillio che doveva segnare il trionfo della poesia sentimentale.

L'ultima strofa dell'*Ideale e la Vita*, uscendo dalla lirica, accenna a forma epica, ed ecco il fondamento su cui Schiller voleva edificare il suo idillio.

Egli così ne scriveva all'amico Guglielmo di Humbold:

« Nella poesia sentimentale (e bisogna che
» mi tenga dentro i confini di questa) l'idillio
» è il sommo, ma anche il più arduo proble-
» ma. Si tratta invero di produrre, senza il
» soccorso del patetico, un alto effetto, anzi il
» massimo effetto poetico. Il mio *Regno del-*
» *l'ombre*[1] non contiene altro che le regole
» per raggiungere questa meta; la loro attua-
» zione in un singolo caso darebbe origine
» all'idillio in questione. Ho davvero in ani-
» mo di proseguire là dove termina il *Regno*
» *dell'ombre*, ma con l'azione e non solo in
» via di precetti. Quella poesia termina coll'in-
» gresso di Ercole nell'Olimpo. Le nozze di
» Ercole con Ebe sarebbero l'argomento del

---

1 *L'Ideale e la Vita.*

» mio idillio. Non può il poeta trovare argo-
» mento superiore a questo, perchè non gli è
» lecito abbandonare la natura umana, e l'idil-
» lio di cui ragioniamo, tratterebbe appunto di
» questo trasumanarsi dell'uomo. È vero che
» le figure principali sarebbero già degli Dei,
» ma, per mezzo d'Ercole, io posso ancora
» collegarle coll'umanità, e infondere movi-
» mento nel quadro.

» Se mi riuscisse quest'opera, io spererei
» di aver trionfato con la poesia sentimentale
» della stessa poesia ingenua. Un simile idillio
» sarebbe propriamente il riscontro dell'alta
» commedia, e da un lato (nella forma) le sta-
» rebbe molto vicino, mentre dall'altro, cioè
» per l'argomento, ne sarebbe precisamente il
» contrario. Infatti la commedia esclude pari-
» menti il patetico, ma il suo argomento è la
» realtà, mentre l'argomento di quest'idillio è
» l'ideale. La commedia è, nella satira, quel
» che sarebbe l'opera in questione nell'idillio
» (considerando questo come un genere della
» poesia sentimentale).

» Se in pratica si dovesse assolutamente
» rinunziare a ridurre l'idillio a questa perfe-
» zione, ossia che riuscisse impossibile di dare
» forma concreta all'ideale, allora segnerebbe
» la commedia l'apice d'ogni genere poetico,

» il che ritenni sempre per vero, finchè comin-
» ciai a credere alla possibilità d'un idillio
» siffatto.

» Ma pensi un poco, caro amico, al godi-
» mento di veder scomparire da una rappre-
» sentazione poetica ogni elemento mortale:
» tutto luce, libertà, potenza.... non un'ombra,
» non un limite! Il pensiero che sia possibile
» di raggiungere questa meta, mi abbaglia e
» mi dà le vertigini.

» Raffigurare una scena nell'Olimpo, che
» godimento divino! Non dispero di riuscirvi,
» purchè il mio spirito sia libero affatto e puro
» da ogni immondezza della realtà. Chiamerò
» allora di bel nuovo a raccolta tutte le mie
» forze, tutta la parte eterea del mio ingegno,
» anche a costo di consumarvelo per intero.
» Ma non mi domandi ragguagli. Non nutro
» in me altro che immagini incerte, e solo qua
» e là si profila qualche linea. Bisogna prima
» che veda, a forza di studio e di applicazione,
» se ne possa derivare qualche cosa di preciso,
» di plastico.[1] »

Segnò certo il volo più alto della fanta-
sia del poeta, questo disegno di dare forma e
vita al suo ideale del bello.

---

[1] Schiller a G. di Humbold, 29 nov. 1795.

Il sogno non si effettuò, e dopo questa lettera a Humbold, non troviamo più nel suo epistolario cenno alcuno di voler porre mano a quest' idillio dell' umanità, sicchè la poesia l'*Ideale e la Vita* rimane ancor sempre la più alta espressione dell' ideale di Schiller.[1]

---

[1] A proposito di questo impeto ideale di Schiller, mi piace riferire qui il bel paragone che Blaze de Bury istituisce tra Gœthe e Schiller:

« Gœthe sent aussi bien, aussi profondément que » Schiller les misères et le néant du monde et de la vie, » seulement il sait y échapper par d' autres moyens. » Frappé de l' inexorable contradiction qui éclate entre » l' idée et la réalité, Schiller ne trouve de salut aux an- » goisses qui le dévorent qu' en s' élançant vers l' idéal. » Chacun de ses poèmes témoigne de la vérité de cette » assertion, et, pour ne citer qu' un exemple au hazard, » l' esprit cosmopolite de Don Carlos, vient de là. L' idée » l' entraîne invinciblement avec elle, et la plupart du » temps l' élève jusqu' au dernier terme de sa substance. » Il ne trouve pour le monde, comme pour ses créations » poétiques, d'unité qu'au delà du réel, dans une har- » monie entre ses personnages et l' idée essentielle, har- » monie excentrique, impuissante à satisfaire les désirs » infinis qu' elle éveille chez le poète. Gœthe voit les » choses autrement; l' auteur de Faust, du Tasse et de » l' Iphigénie est un esprit trop énergique et puissant » pour se laisser aller à croire qu' on puisse arriver par » de pareils moyens à quelque état complet de l'existence, » à penser que des utopies sociales puissent apaiser à » jamais les contradictions, les souffrances qui consument » l' esprit et le coeur de l' humanité. Le calme, la modé- » ration, une activité circonscrite dans un petit cercle, » une contemplation incessante plongée dans le monde » des arts et de la science (celui peut-être où l' absence » de l' harmonie se fait le moins sentir) voilà le secret de

Se l'idillio che egli aveva in mente, fosse uscito dalla sua penna con quella forma viva che s' addice a un poema, la poesia moderna possederebbe un' opera singolare.

A lato del paradiso, quale l' idea religiosa ce lo raffigura, a lato del Paradiso di Dante, avremmo il paradiso estetico; accanto alla beatitudine dopo la tomba, la beatitudine goduta nella vita stessa. Ma la mancanza di azione e di movimento, che già tratteneva la potente fantasia di Dante nella rappresentazione del paradiso, dove tutto non è che luce e splendore, doveva essere ostacolo ben maggiore a raffigurare un idillio, che non vive altro che nella mente del poeta, e cui nè la storia, nè la credenza porgono saldo fondamento.

« Nel mondo beato degli Dei eternamente » immutabili (osserva giustamente Giuliano » Schmid) non è possibile movimento, nè per » conseguenza poesia. Gli Dei omerici senti- » vano dolore e piacere al pari degli uomini.

» toutes ses créations, le but silencieux de toutes ses ten- » dances. L' enthousiasme, le désir (*Sehnsucht*) comme » l' entend Schiller, et pour le quel il n' y a pas de mot » dans notre langue, la sensibilité, ne sont chez Gœthe que » des ètats de transition, qui correspondent, dans le dé- » veloppement de son génie, à ces périodes critiques que » l' homme traverse pour arriver à la virilité. » (Blaze de Bury: *Essai sur Gœthe*, pag. 131).

» L'arte non deve sfuggire al dolore; essa deve
» concentrarlo e nobilitarlo, e la croce, quan-
» d'anche celata dietro le rose, deve nondi-
» meno apparire in modo da commuoverci
» profondamente. »

Rinunziando a quest'idillio, Schiller, fedele alla sua teoria, si rivolse alla satira. Egli leggeva in quel tempo assiduamente i poeti satirici latini, Giovenale, Persio e Marziale, e traduceva gli *Adelfi* di Terenzio.

Ma rimaneva nel bivio, ancora incerto tra la tragedia e il poema.

« Io conosco ormai (scriveva a Guglielmo
» di Humbold) la mia forza e i miei limiti nel-
» l'àmbito della poesia. Questi mi vieteranno
» il campo drammatico, ma al poema io ri-
» volgerò tutte le mie forze, escluso però na-
» turalmente il poema eroico.[1] »

Con tale modestia il grande tragico tedesco mirava allora all'ardua cima della poesia drammatica, e quasi disperava di poterla mai raggiungere.

I *Masnadieri*, *Amore e Raggiro*, la *Congiura di Fiesco*, lo stesso *Don Carlos*, egli li considerava ormai come tentativi falliti. Dinanzi al Wallenstein, il cui disegno egli nutriva nella

[1] Schiller a Humbold, 21 agosto 1795.

mente già da varî anni, senza arrischiarsi a porvi mano, egli abbassava scoraggito lo sguardo.

Fu Gœthe che lo trasse da tale incertezza, e spronandolo a dare compimento al *Wallenstein*, lo richiamò alla sua vera vocazione di poeta drammatico.

Giunti al termine di questo lavoro, ci fermeremo un momento a guardare i due poeti, che s'avanzano l'uno a fianco dell'altro sulla via della gloria, consigliandosi ed incoraggiandosi a vicenda, emuli e rivali senza invidia.

VIII

Quel piccolo e glorioso mondo di Weimar, quasi fosse diviso dal rimanente d'Europa, attendeva tranquillamente allo studio dell'arte.

Dallo spettacolo del Terrore torcevano inorriditi gli sguardi i generosi amanti della libertà in Germania: i Wieland, i Klopstock, i Schiller. Non già nelle rivoluzioni, ma solo nel lento svolgersi della coltura, nella salutare efficacia dell'arte, riponevano ormai le loro speranze i capi della riforma letteraria, e fu questa la fede nella quale si trovarono concordi Gœthe e Schiller.

« Essi erano e rimangono rivali (dice Lewes
» nella sua biografia di Gœthe); sono due tem-
» peramenti opposti per molti riguardi, capi di
» due partiti nemici, e la loro fratellanza in-
» tellettuale fu dovuta unicamente al sublime
» volo dei loro ingegni e delle loro aspirazioni.[1] »

La prima impresa che tentarono insieme, fu un giornale letterario fondato da Schiller, e che ebbe per titolo le *Ore.* L'amante della libertà si palesa nelle seguenti parole, che dovevano servire di prefazione al nuovo giornale:

« Quanto più il momento che corre s'im-
» pone agli animi e li soggioga, costringendo
» il pensiero dentro il circolo ristretto degli
» interessi momentanei, tanto più importa di
» tornarli a libertà, destando il loro interesse
» per tutto ciò che è puramente umano, intan-
» gibile all'ala del tempo, e di riunire sotto lo
» stendardo del vero e del bello il mondo poli-
» ticamente diviso. »

Parole queste ben adatte a conquistare l'animo di Gœthe, che mirava pur egli, in tutti i suoi lavori, al complesso delle umane facoltà, e *le Lettere sull' educazione estetica dell' uomo* diceva « riuscirgli piacevoli e benefiche come deliziosa bevanda.[2] »

---

[1] Lewes: *Gœthes Leben*, v. 2, pag. 225.
[2] Vedi Gœthe a Schiller, 26 ottobre 1794.

Alle *Ore* tennero dietro gli *Xenii*, epigrammi foggiati su quelli di Marziale. Furono acutissime freccie, lanciate dalla mano dei due poeti contro i letterati che, come Kotzebue, Lafontaine ed altri, corrompevano il gusto, le quali empirono di gemiti e d'imprecazioni il mondo delle lettere. L'opera d'ambedue vi è fusa insieme così intimamente, che male poterono i contemporanei discernere il contributo d'ognuno.

Così corsero un tratto i due poeti la medesima via, quasi a festeggiare il nuovo vincolo dell'amicizia; poi ognuno tornò alle proprie creazioni, e qui ha principio quel carteggio, che Gœthe stesso non esitò a chiamare « un grande regalo offerto ai tedeschi, anzi agli uomini tutti. [1] »

Schiller s'accinse con nuova lena al *Wallenstein:* Gœthe scrisse *Guglielmo Meister* e *Arminio* e *Dorotea.*

Il *Wallenstein* nacque e crebbe tra queste due opere di Gœthe, che Schiller vide svolgersi sotto i suoi occhi.

Leggendo il *Guglielmo Meister*, Schiller s'allontanò sempre più dalla filosofia, e riprese gusto alla creazione poetica:

« Non so dirle (scriveva egli a Gœthe)

---

[1] Gœthe a Zelter, 30 dicembre 1822.

» quale penoso sentimento io provi spesso nel
» distogliere gli occhi da un lavoro siffatto, per
» guardare dentro alle teorie filosofiche. Lì
» tutto è fuso insieme con tanta serenità, con
» tanto calor di vita, e con tanta armonia, e
» tutto vi è così umanamente vero; qui tutto
» è così severo, rigido e astratto, e così alta-
» mente artifizioso, poichè la natura non è che
» sintesi, mentre la filosofia non è che anti-
» tesi.... Questo è certo, che il poeta è il solo
» uomo vero, e il miglior filosofo non è, a petto
» a quello, che una caricatura.[1] »

E sempre a proposito del *Guglielmo Meister*, egli scrive a Gœthe:

« Una delle più grandi fortune della mia
» vita, io reputo di vedere compiuta que-
» st'opera, e che essa cada ancora nel pe-
» riodo, in cui le mie forze tendono a perfe-
» zione, che io possa ancora attingere a questa
» pura sorgente.[2] »

---

[1] Schiller a Gœthe, 7 gennaio 1795.

[2] Schiller a Gœthe, 2 luglio 1796.

« Il *Guglielmo Meister* è la glorificazione dell'arte, considerata come la regione, in cui l'uomo colto gode della sua libertà. È sempre l'ideale della coltura, in cui l'uomo svolge liberamente le sue forze, e ritrova la sua armonia, che va perduta, quando queste forze servano a scopi estranei. Schiller vi ritrova il proprio ideale, e quale vangelo di questa fede, Federigo Schlegel poneva il *Guglielmo Meister*, per la sua tendenza, a lato della rivoluzione fran-

Dopo avere letto *Arminio* e *Dorotea*, Schiller, rapito dall'armonia del verso emulo di quello d'Omero, ridusse in versi il suo *Wallenstein*, che fin lì aveva scritto in prosa.

Questo poemetto di Gœthe, che fu, dopo la *Luisa* di Voss, il primo poema moderno, nel quale sentimenti famigliari ed avventure per nulla eroiche, si rivestissero dei colori smaglianti della poesia, parve a Schiller opera insuperabile. Non era altro che la realtà della vita, ma con che grazia di poesia riprodotta, e con che prestigio di forma! Schiller così ne scriveva al professore Meyer:

« Il nostro amico, in questi ultimi anni,
» ha proprio sorpassato sè stesso. Ella lesse
» il suo poema, e dovrà convenire che egli vi
» ha raggiunto l'apice della sua arte e di tutta
» l'arte moderna. Quest'opera io la vidi na-
» scere, e non minor meraviglia sentii dell'opera
» compiuta, che del modo con cui fu concepita.
» Mentre a noi altri tocca radunare penosa-
» mente le nostre idee e scrutarle per ogni lato,
» onde produrre con cautela opere mediocri,
» egli non ha che da scuotere l'albero per ve-

---

cese e della filosofia idealistica di Fichte nella sua *Wissenschaftslehre*. » (Jul. Schmid: *Geschichte der d. Lit. seit Lessing*, v. 1, pag. 488).

» der cadere a profusione i più bei frutti e i
» più saporiti.[1] »

In questo scambio d'idee e di giudizi tra Schiller e Gœthe, questi era dunque il ricco, quegli che dava a piene mani i tesori della sua erudizione e della sua esperienza.

« Ella (gli scriveva modestamente Schiller)
» tende a restringere il vasto mondo delle sue
» idee; io cerco varietà per i miei piccoli pos-
» sedimenti. Ella ha da reggere un regno, io
» null'altro che una famiglia piuttosto nume-
» rosa di concetti, ai quali volentieri darei
» l'ampiezza d'un regno.[2] »

Schiller passa 15 giorni a Wejmar in compagnia di Gœthe, e, appena tornato a Jena, gli scrive:

« Mi ci vorrà del tempo per riordinare
» tutte le idee, che Ella ha destato in me, ma
» nessuna, spero, andrà perduta. Il mio propo-
» nimento durante questi quindici giorni, fu
» unicamente di accogliere da Lei quante più
» idee potessi; l'avvenire mostrerà se questa
» semente era destinata a germogliare.[3] »

Nondimeno non piccolo frutto trasse pure Gœthe da quest' amicizia, che egli in parecchie

---

[1] Schiller al prof. Meyer, 21 luglio 1797.
[2] Schiller a Gœthe, 31 agosto 1794.
[3] Schiller a Gœthe, 29 settembre 1794.

sue lettere, esalta, chiamandola principio per lui « d'una nuova giovinezza, d'una nuova primavera poetica. »

Schiller distolse Gœthe dai suoi studi scientifici, e risvegliò in lui la fiamma della poesia.

« Il felice consenso, in cui vennero i no-
» stri pensieri e i nostri sentimenti (scriveva
» Gœthe a Schiller), ci fu già di vantaggio
» per più d'un verso, ed io spero che la no-
» stra amicizia continuerà sempre feconda di
» benefici effetti. Se io fui per lei lo specchio
» che riflette la varietà degli oggetti, Ella,
» dal canto suo, mi sviò dall'osservazione
» troppo esatta delle cose esteriori e delle loro
» relazioni, obbligandomi a ripiegarmi su me
» stesso; m'insegnò ad apprezzare equamente
» la moltiplicità dei moti dell'animo; mi pro-
» cacciò una seconda gioventù, e riattizzò in
» me la scintilla quasi spenta della poesia.[1] »

Quanto studio adoperasse Schiller per non lasciarsi trascinare dall'idea, e dominare artisticamente l'argomento, ci mostrano chiaramente le lettere che scriveva a Gœthe, a Humbold, a Körner, i tre confidenti del suo pensiero, in questi anni, in cui la sua natura di poeta, per così dire, si rinnovava.

---

[1] Gœthe a Schiller, 6 gennaio 1798.

Noi vediamo il poeta sentimentale alle prese col Wallenstein, la materia più arida, più antipoetica, che la storia potesse offrirgli: « un
» eroe (così scriveva egli stesso a Humbold)
» che non ha alcun che di nobile, che in
» nessuna azione della sua vita si mostra mai
» grande. »

« Nondimeno (soggiungeva) io spero, atte-
» nendomi alla pura realtà, di dotarlo d'un
» carattere drammaticamente grande, e che ab-
» bia in sè un principio vitale. Fin qui ho cer-
» cato, come in Posa, in Don Carlos, di coprire
» il difetto di verità col bello ideale; nel Wal-
» lenstein voglio trovare nella sola verità un
» compenso al difetto d'ideale. Il còmpito è
» reso più difficile, e perciò anche più interes-
» sante, in quanto che il vero realismo ha ne-
» cessità del successo, di cui il carattere ideale
» può fare a meno. Ma disgraziatamente Wal-
» lenstein ha contraria la fortuna, e non è fa-
» cile mantenerlo all'altezza voluta. La sua
» impresa è moralmente cattiva, e material-
» mente fallisce. Egli non è grande in nessuna
» singola azione, e non raggiunge lo scopo che
» s'era proposto; calcola l'effetto, e questo non
» è ottenuto. Non può, come l'idealista, rin-
» serrarsi in sè stesso e innalzarsi al disopra
» della materia; ma vuole invece dominare

» questa, e non vi riesce. Dal che Ella vede
» quali delicati e ingannevoli compiti siano da
» sciogliere, e nondimeno io non dubito meno-
» mamente di riuscirvi.[1] »

Per lo spazio di 6 anni egli si misurò coll' argomento che aveva scelto, ora allettato, ora respinto, ma considerandolo sempre come la pietra di paragone del suo genio drammatico.

In una lettera a Körner egli si vanta di aver scelto un argomento che lo lascia freddo e indifferente, che non corrisponde in nessun modo alle sue inclinazioni, e di lavorarvi nondimeno col puro amore dell' artista.

E a Gœthe scriveva:

« La disposizione d' animo che mi guida
» nel mio lavoro, avrà, credo, la sua approva-
» zione. Mi riesce benissimo di rendere l'argo-
» mento come oggetto esterno, senza attingerlo
» in me medesimo. Quasi direi che quello non
» mi interessa affatto, e non ho mai provato
» tanto ardore per il lavoro insieme a tanta
» freddezza per l' argomento. Il carattere del
» protagonista, e la maggior parte dei caratteri
» accessori, li tratto proprio col puro amore
» dell' arte; non mi sento inclinazione altro
» che per il personaggio che viene immediata-

[1] Schiller a Gugl. di Humbold, 21 marzo 1796.

» mente dopo il protagonista, ma credo che
» ciò tornerà piuttosto a vantaggio che a di-
» scapito dell'insieme della tragedia.[1] »

Con queste ultime parole egli voleva alludere all'amore di Piccolomini e di Tecla, i due soli personaggi, nei quali potesse darsi libera carriera l'inclinazione sentimentale di Schiller.

Col *Wallenstein* il poeta poneva il piede per una via da lui non ancora tentata, e in queste ripetute prove, in questa lotta pertinace col suo idealismo, egli ci porge sublime esempio di quel che possa la volontà.

Con la trilogia del *Wallenstein* Schiller entrava veramente nel dramma storico. Tali erano, è vero, anche la *Congiura di Fiesco* e il *Don Carlos*, ma di nome, più che di fatto, poichè, in ambedue, il trattamento poetico aveva tenuto addietro e quasi annullato l'elemento storico, sicchè, ripensando a quelle sue prime opere, egli scriveva a Körner « non essere tali
» da ispirargli coraggio, e sentire egli disgusto
» di un lavoro abborracciato (*Machwerk*), come
» il Don Carlos.[2] »

Il *Wallenstein* è radicato sullo studio profondo delle fonti storiche. L'azione e i caratteri sono attinti dall'epoca loro e da tutta la connes-

---

[1] Schiller a Gœthe, 28 novembre 1796.
[2] Schiller a Körner, 1 settembre 1794.

sione degli avvenimenti, all'opposto di quanto era avvenuto col *Don Carlos.*

Col *Wallenstein* comincia dunque per Schiller il concepimento oggettivo del dramma, tendenza che divenne sempre più palese e spontanea nei drammi storici successivi, e raggiunse il massimo grado, di cui Schiller fosse capace, nella sua ultima tragedia, il *Guglielmo Tell.*

Schiller si rallegrava di questo cangiamento, che sentiva operarsi in sè stesso, e ne rendeva grazie a Gœthe:

« Ella mi svezza sempre più dalla tendenza
» (cattiva nella vita pratica, e ancor più nella
» poesia) di procedere dal generale al partico-
» lare, e mi guida invece da singoli casi a
» grandi leggi.

» Il punto dal quale Ella muove, è sem-
» pre limitato, ma conduce al largo, e mi ri-
» crea, mentre per la via che io seguo così
» volentieri quando m'abbandono a me stesso,
» capito sempre dall'ampio all'angusto, e mi
» sento alla fine con affanno, più povero che
» al principio.[1] »

Mentre è dietro a sbrogliare quella ricca matassa di fatti, che gli offre la storia del Wallenstein, e a spirarvi dentro l'alito della

---

[1] Schiller a Gœthe, 18 giugno 1797.

poesia, egli si accorge dei pericoli che corre il poeta, il quale s'abbandoni senza ritegno al volo della fantasia, e scrive a Gœthe:

« Mi pare di avere oltrepassato me stesso, » ed ecco il frutto della nostra amicizia, poi- » chè solo dal frequente e continuato commer- » cio con un indole poetica così oggettivamente » opposta alla mia, dal desiderio vivissimo » d'imitarla, e dallo studio costante di figu- » rarmela al pensiero, io poteva conseguire di » estendere fino a questo segno i confini del » mio temperamento soggettivo. »

« .... Non sceglierò più altro che argomenti » storici. Argomenti di libera invenzione sa- » rebbero il mio scoglio. Idealizzare il reale » è tutt'altra cosa che attuare l'ideale, e que- » st'ultimo avviene precisamente nelle libere » invenzioni. In un argomento determinato e » limitato è in mio potere di spirar vita e pas- » sione, e quasi farlo scaturire per propria in- » tima forza, mentre d'altra parte la preci- » sione oggettiva di un tal argomento raffrena » la mia fantasia, e si oppone al mio ar- » bitrio.[1] »

L'epistolario dei due poeti è prezioso per queste confidenze reciproche, non che per le

[1] Schiller a Gœthe, 5 gennaio 1798.

ricerche fatte in comune, per le analisi dei lavori e i giudizi; ma oltrepasserei di troppo i limiti che mi sono proposto, se volessi estrarne tutto quello che v'ha d'importante.

Basteranno le citazioni fin qui riferite, a mostrare il nuovo punto di vista artistico, al quale Schiller era giunto, effetto insieme e dei nuovi convincimenti estetici, e dello studio d'Omero e dei Greci, e soprattutto dell'amicizia di Gœthe.

Dal *Wallenstein* in poi, tutte le sue opere drammatiche segnano un progresso nella nuova via per cui s'era messo. In una sola, *la Sposa di Messina*, egli deliberatamente si allontanò dai soggetti storici, e si affidò alla libera invenzione. Questa tragedia fu frutto del suo studio di Eschilo, e quasi una sfida per mostrare che egli poteva gareggiare con la poesia antica.

« Io non ho dimenticato (scriveva Schiller
» a Humbold) che Ella mi chiamò il più mo-
» derno fra tutti i poeti moderni, e che io ero
» dunque per Lei l'opposto di tutto ciò che si
» chiama antico. Mi riuscirà tanto più gradito,
» il poterle strappare la confessione, che ho
» saputo appropriarmi anche questo spirito
» estraneo.[1] »

---

[1] Schiller a Humbold, 17 febbraio 1803.

« La *Sposa di Messina* di Schiller fu causa che il

Nell'ultima tragedia, *Guglielmo Tell*, seppe Schiller ritrarre con stupenda verità la natura della Svizzera e l'indole del suo popolo, ispirandosi unicamente alle descrizioni che di quel paese gli faceva Gœthe, il quale nutrì pure un tempo il pensiero di fare di Tell l'eroe d'un poema.

Nell'eroe svizzero Schiller vide forse e volle raffigurare quella perfezione morale, che egli aveva rintracciato nei suoi trattati estetici, cioè l'uomo nel quale il dovere è diventato natura, che compie spontaneamente azioni eroiche. Una tale spontaneità, che è appunto quella che Schiller attribuisce all'uomo estetico, trasparisce da tutte le parole, da tutte le azioni di Tell, salvo che in lui è per natura quel che l'uomo colto acquista coll'educazione estetica. [1]

---

dramma tedesco si smarrisse nel labirinto delle tragedie della sorte (*Schicksalstragödie*), per cui il fantasma del fato pagano ottenebrò per una ventina d'anni lo spirito del popolo tedesco. » (Jul. Schmid: *Geschichte der d. Lit. seit Lessing*, v. 2, pag. 211).

[1] Si legga per esempio la prima scena della tragedia, in cui Tell affronta il lago in burrasca per porre in salvo Baumgarten inseguito dagli sgherri del governatore. Mentre si getta nella barca e afferra i remi, egli dice al pastore:

Landsmann, tröstet ihr
Mein Weib, wenn mir was menschliches begegnet.
Ich hab' gethan, was ich nicht lassen konnte.
(*Willhem Tell*, 1. Aufz. 1 Auftritt).

« Compatriotta, consolate voi mia moglie, se sorte

Terminata questa tragedia, che ha l' ampiezza e la maestà d' un poema, poichè tutto il popolo svizzero ne è veramente l' eroe, mentre Schiller andava in traccia d' altri argomenti drammatici, la morte lo fermò nella sua gloriosa carriera.

Egli morì sulla breccia, da vincitore.

Nella lotta che da più anni durava tra il poeta e l' artista, quest' ultimo aveva riportato la vittoria.

Gettiamo, prima di terminare, uno sguardo indietro sulla vita intellettuale del poeta.

Essa ci appare davvero come uno svolgimento continuo, come un incessante progresso.

Nessun poeta moderno sentì forse più intensamente di Schiller, il doloroso contrasto tra ideale e reale, ma (è questo il tratto caratteristico della sua poesia) egli seppe conciliare in sè stesso questo disaccordo, ed innalzò il lieto edifizio della speranza, non già, come ad altri accadde, sul fondamento della fede religiosa, ma su quello della sua fede estetica.

Ecco perchè Schiller, che Humbold chia-

---

umana mi coglie; ho fatto quel che non potevo tralasciare. »

mava il più moderno fra tutti i poeti moderni, non può esser messo fra quei poeti che cantarono la disillusione e il dolore, sia con sdegnosa insofferenza e classica robustezza di forma, come il Leopardi, sia con voluttuosa e melodiosa melanconia, come i poeti romantici della *Sehnsucht* (brama), e quelli del dolore universale (*Weltschmerz*).

Anche nelle sue poesie più meste, noi lo vediamo sollevarsi così alto nell'ideale, da irradiarle e vivificarle di luce sovrana, e dileguare le nubi della disperazione.

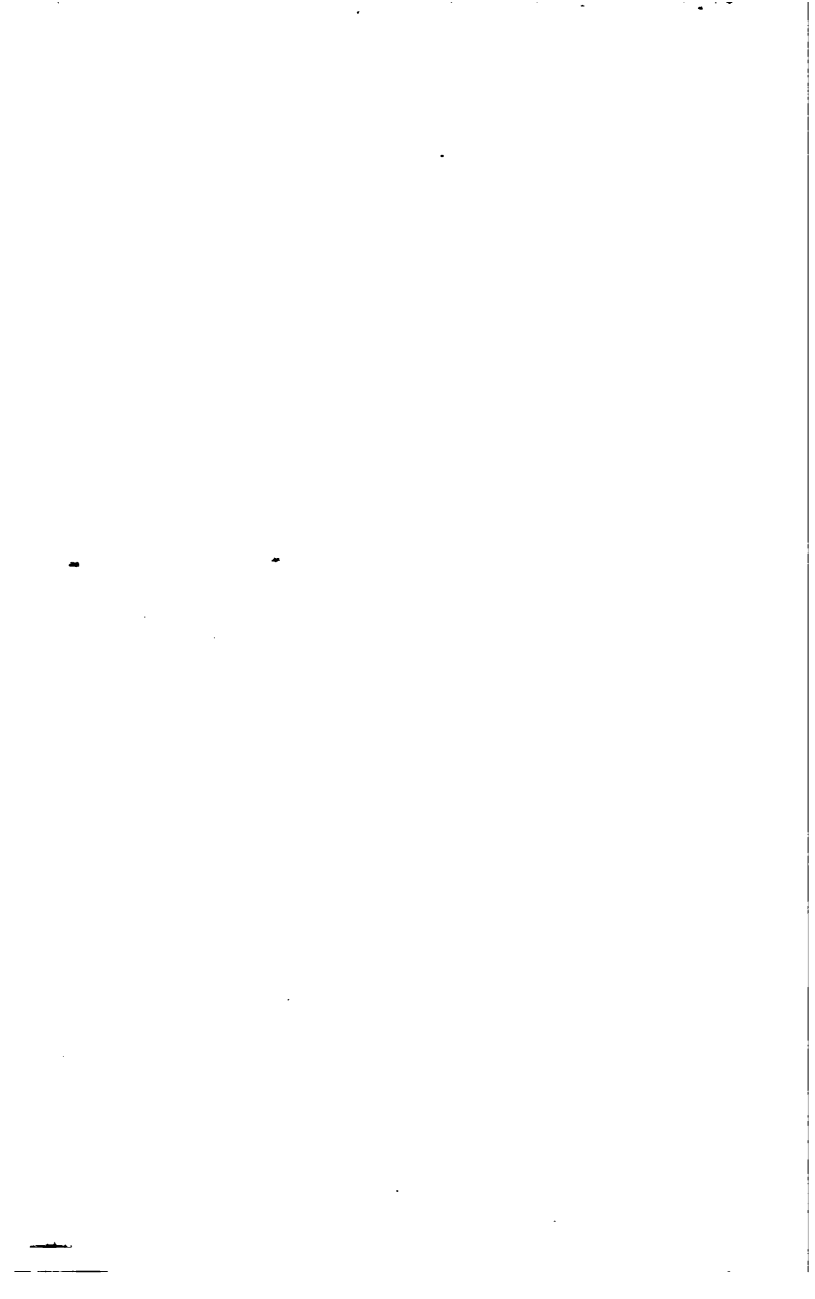
Fra le liriche dello Schiller, alcune, più spiccate dell'altre, appaiono come fari lucenti nella peregrinazione del poeta verso la sua alta meta. Tali sono l'*Inno alla Gioia, la Rassegnazione, gli Dei della Grecia, gli Artisti* e soprattutto *l'Ideale e la Vita.*

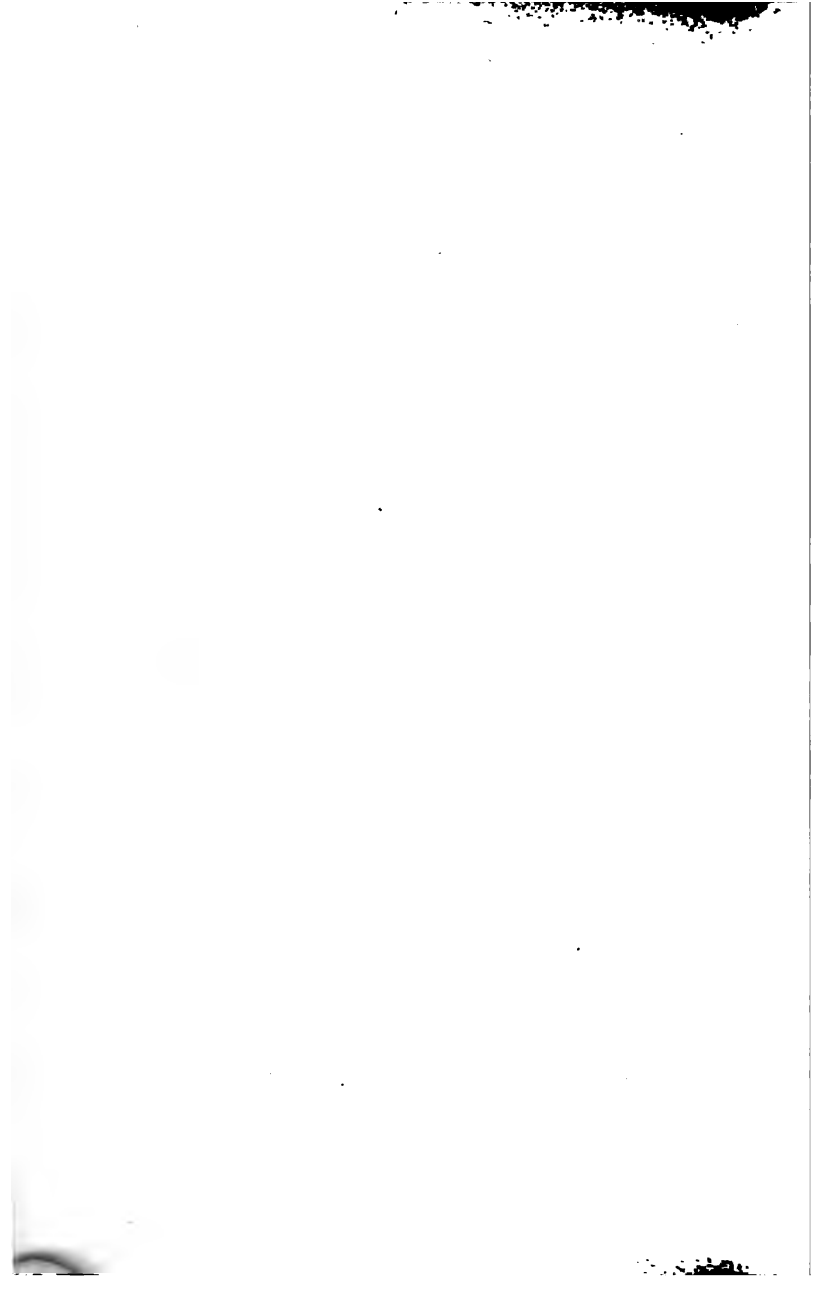
Lo agita di continuo la brama ardente di conciliare quel dissidio così vivamente sentito tra la vita e l'immagine, sentimento che avrebbe fatto di lui uno dei tanti seguaci di Rousseau.

La sua indole riflessiva lo spinse a cercare quella conciliazione nella filosofia (peccato nordico, gli scriveva Körner). Ma il filosofo che egli scelse a guida, fu Kant, il quale più d'un punto di contatto aveva con Schiller, e per il suo idealismo, e per quell'alto concetto del do-

vere, che sta a fondamento di tutta la sua filosofia.

Seguendo quest' ardua via, Schiller arrivò a conciliare in sè stesso la vivacità dell' impressione e la forza della riflessione, e l' autore dei *Masnadieri* potè scrivere il *Wallenstein* e *Guglielmo Tell.*

Egli ci porge l' esempio, forse unico, d' un poeta che, accortosi, dopo aver compiuto una grande opera, dei suoi difetti d' artista, abbia imposto silenzio alla Musa ispiratrice, per sottoporre a severa analisi la propria indole poetica, e, colmato nella pura contemplazione del bello l' inquieto sentimento del contrasto tra ideale e reale, e le esagerazioni dell' idealismo, sia tornato alla creazione poetica, accostandosi sempre più amorosamente alla realtà della vita, con gli occhi rivolti a Omero, a Shakespeare, e soprattutto a Gœthe, il poeta più oggettivo dei nostri tempi.

LIBERTÀ E SORTE

SECONDO

FEDERIGO SCHILLER

LIBERTÀ E SORTE

SECONDO

FEDERIGO SCHILLER

I

La nuova estetica, iniziata in Germania da Kant e da Schiller, sollevò il bello nella regione superiore delle idee della ragione, e lo fece consistere, non più in una fuggevole sensazione di piacere, e nemmeno in una corrispondenza col concetto di perfezione, ma in una manifestazione dell'idea di libertà, che è pure fondamento del nostro mondo morale. Essa creò un parallelismo tra moralità e bellezza, chiamando quella *azione libera*, questa *fenomeno libero*, quella *libertà in atto*, questa *libertà in immagine.*

Così Schiller, nel suo carteggio con Körner, definisce il bello *autonomia nell' apparizione*, e adduce numerosi esempi tratti dal mondo dei fenomeni, allo scopo di persuadere l'amico, che causa efficiente del bello sia l'apparire della libertà,

e quasi direi, il balenare di questa a traverso il fenomeno. L'uccello che vola, egli dice, non è forse simbolo parlante di libertà, poichè palesa visibilmente il trionfo della forza viva sulla forza d'inerzia, a quel modo stesso che, nell'azione morale, si manifesta il trionfo della ragione sull'inclinazione, dello spirito sui sensi?[1]

Unica è la sorgente del buono e del bello, ma differenti sono i loro effetti. Nel buono primeggia la legge, nel bello la forza; lì abbiamo *concordanza necessaria* dell'azione con la libertà; qui *analogia fortuita* del fenomeno con questa, e quel che ci reca meraviglia e piacere, ossia compiacimento estetico, è appunto di ritrovare per caso, in ciò che apparisce ai sensi, la suprema legge del mondo morale.

L'azione morale noi non possiamo altro che *approvarla*, poichè vi troviamo quel che vi cercammo, l'adempimento del dovere, e nulla di più; il bel fenomeno (e in questo termine è compresa anche la bella azione) noi *l'ammiriamo*, perchè vi troviamo assai più di quel che vi cercammo: una analogia inaspettata col principio di libertà, che è in noi stessi.

Ed in siffatta armonia tra spirito e sensi,

---

[1] Schiller a Körner, 23 febbraio 1793.

recata a bene dal bello, Schiller voleva vedere, contrariamente a Kant, più di una semplice nostra opinione, più di una qualità meramente subbiettiva del nostro giudizio estetico; egli vi ravvisava una irradiazione venuta dal di fuori, dal bello stesso, una qualità obiettiva del bello.

Spirito eminentemente subiettivo e che tendeva costantemente, per amore dell'arte, a uscire fuori dei propri limiti, gli pareva di cogliere, in questa contemplazione estetica, il mezzo di avvicinarsi al mondo dei fenomeni, di osservarli nella loro natura genuina, non soverchiata dal pensiero, che su tutto vuole imprimere il suo suggello.

Del resto questa differenza tra il filosofo e il poeta è di poco conto, quando si consideri l'importanza della loro comune opera.

Per ambedue il bello non è di competenza dell'intelletto, ma della ragione, non di quella facoltà incerta e limitata che cerca il vero, ma di quella che giudica con sicurezza assoluta dei nostri atti morali.

Ecco dunque moralità e bellezza innalzate al medesimo grado. Il bello è simbolo di quel che deve essere il buono: Io ravviso fuori di me, in ogni bell'oggetto, l'immagine della libertà, l'immagine di quel che io stesso debbo essere.

Illuminate da questo raggio di luce, le cose

più volgari si affinano e si nobilitano. Una lirica dello Schiller me ne porgerà l'esempio.

Il ballo fu argomento di molte poesie, ma non so d'averne mai letto descrizione simile a questa che ne dà lo Schiller, e che io m'ingegno di rendere fedelmente in prosa:

Guarda come s'avvolgono le coppie leggermente fluttuando! Il piede alato tocca appena la terra. Scorgo ombre fugaci sciolte dal peso della materia? Ovvero silfidi intrecciano l'aerea ridda, colà, al chiaror della luna? Come tenue vapore sale nell'aria cullato da zeffiro, come la barchetta vacilla lentamente sull'argenteo flutto, così il docile piede saltella sull'onda melodica del ritmo. Sussurrar d'arpe solleva l'agile persona.

Ecco, quasi volesse lacerare l'ordinato intreccio del ballo, una baldanzosa coppia si spinge là dove più fervono le danze. Subito dinanzi a lei s'apre lo spazio, e appena sia passata, sparisce. Come per tocco magico, s'apre e si richiude la via.

Guarda! già la coppia si sottrasse allo sguardo; in intricato viluppo crolla la leggiadra struttura di questa mobile scena. No; ecco ritorna la coppia verso noi giubilando; l'arruffato garbuglio si scioglie; si riallaccia il vincolo della legge sotto nuove spoglie leggiadre. Si scompone continuamente e si ricompone la circolante e viva immagine, ed una tacita legge governa l'avvicendarsi delle forme.

Di', come avviene che, con tanto fluttuar di movenze e tramutar di sembianze, pure la calma persista nella commossa figura? che rimanendo ognuno

padrone di sè stesso, libero, seguendo solo il proprio talento, pure trovi, nella celere corsa, l'unica via prescritta?

Vuoi tu saperlo? È la divina potenza dell'armonia, che riduce lo scomposto salto a socevole danza, che, pari alla dea Nemesi, guida coll'aureo freno del ritmo, il fervor della gioia, e ne doma i delirî.

Ed al tuo orecchio risuoneranno dunque invano le armonie dell'universo? Non ti rapisce l'onda di questo sublime concento? Non l'inno inspirato che tutte le creature ti cantano? Non la danza vertiginosa, che nell'eterno spazio guida radianti soli per vie audacemente attorte?

La misura, che pure ammiri nell'apparenza, tu la fuggi nell'opera.

Questa poesia, che non è tra le più note dello Schiller, mi pare bellissima per vivacità di rappresentazione e per novità di concetto. Essa ci mostra a quali sublimi concetti s'innalzi il poeta, pel quale ogni bella apparenza non sia che l'involucro d'un'anima.

Così vanno intese le parole che Schiller scriveva a Körner: « Il regno del bello è vastissimo, » poichè la ragione, in qualunque oggetto i sensi » o l'intelletto direttamente le porgano, può e » deve rintracciare la libertà.[1] »

---

[1] Vedi nella lettera di Schiller a Körner 23 febbraio 1793, l'articolo che ha per titolo: *Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit.*

Si osservi quanta distanza corra tra una poesia puramente descrittiva e questa dello Schiller, la quale pure descrive il ballo, o meglio lo rappresenta.

Chi descrive procede partitamente, innalzandosi a poco a poco, dall' analisi delle singole qualità alla visione del tutto; parla direttamente all' intelletto, e solo per via indiretta alla fantasia. Chi rappresenta si rivolge direttamente a quest'ultima, e le porge subito tutta l' immagine.

E se questa lirica dello Schiller abbisognasse di commento, lo troverebbe nelle seguenti parole del poeta stesso:

« Non conosco immagine che meglio s'adatti
» all' ideale di un bel contegno, di quella di una
» danza abilmente eseguita, e che si componga
» di molti giri avviluppati.

» Lo spettatore vede innumerevoli moti che
» s' incrociano nei modi più varî, e cambiano
» direzione con vivacità e a capriccio, senza
» però mai urtarsi l' un con l' altro. Tutto vi
» è regolato per modo, che l' uno degli attori
» ha già fatto posto, quando l' altro sopravviene;
» tutto si allaccia insieme con tanta destrezza
» e in pari tempo, con tanta spontaneità, che
» ognuno sembra seguire il proprio capriccio,
» e nondimeno non attraversa mai la via al-

» l'altro. È l'emblema più vero della propria
» libertà mantenuta rispettando l'altrui.[1] »

Queste parole sono più che un commento; sono l'espressione stessa del pensiero che diede origine alla poesia. E il *Ballo* non fu che il preludio di due liriche che tutti conoscono, la *Campana* e il *Passeggio*, nelle quali l'anima delle cose parla per la bocca del poeta.

II

È in facoltà del poeta tragico di scegliere i suoi eroi così nel bene come nel male, poichè in ambedue può manifestarsi quella libertà dello spirito, quella forza di volontà, la cui rappresentazione è causa del nostro compiacimento estetico.

E v'ha di più. Il malvagio che, per raggiungere il suo intento, ponga a rischio e beni e vita, desta il nostro compiacimento estetico in grado assai maggiore del virtuoso, che il suo affetto stesso spinga a ben fare.

Giova ripeterlo: Il giudizio morale guarda unicamente alla mèta cui è rivolta la forza; l'estetico, unicamente alla forza. E, a chi ben consi-

---

[1] Vedi la medesima lettera di Schiller a Körner 23 febbraio 1793.

deri, i due giudizi, in apparenza così diversi e spesso opposti, in sostanza concordano, poichè la forza contiene sempre in sè il germe del bene.

Profonda osservazione è questa dello Schiller: bastare al malvagio una sola vittoria su sè medesimo, un solo rovesciamento dei suoi principii direttivi, perchè egli rivolga al bene tutta quella forza che spreca nel male.

Nell' azione colpevole, che riveli forza di volontà, v' è maggior disposizione a vera libertà morale, maggiore virtualità al bene, che non ve ne sia nell' azione virtuosa, alla quale ci porti il nostro stesso affetto.

Donde si spiega la nostra avversione ai caratteri fiaccamente buoni, e la nostra involontaria ammirazione per gli energicamente malvagi. In quelli non vediamo modo che la volontà s' estrinsechi piena ed intera, mentre ogni atto di questi ci rivela che essi potrebbero, volendo, innalzarsi al sommo dell' eccellenza morale.[1]

Don Abbondio non cangerà mai, e muoverà sempre ora la nostra ilarità, ora il nostro dispetto; l' Innominato desta prima il nostro raccapriccio, poi la nostra ammirazione.

Ma forza non significa vittoria. La com-

---

[1] Vedi Schiller: *Ueber das Pathetische.*

mozione tragica ha per elementi l'ammirazione e la compassione. Noi ammiriamo la forza, sia pur essa rivolta al bene o al male; sentiamo compassione della caduta, che è l' esito costante della tragedia. Ma è qui da notarsi un effetto singolare. Se la vittima della catastrofe porge occasione a questa con la propria colpa, noi sentiamo il più delle volte compassione maggiore, che se non vi avesse dato alcun motivo, perchè, non potendo noi sdegnarci di un tale esito che la nostra coscienza approva, non ci rimane altro sfogo che di piangere su quella forza giustamente punita, che pure destò la nostra ammirazione; mentre, nel secondo caso, non essendo sodisfatta la nostra coscienza, che vorrebbe il trionfo del buono, al nostro dolore s' unisce lo sdegno contro l'ingiusta sorte. Ora lo sdegno è sfogo alla compassione e diversione dal dolore.

Sono sottili distinzioni, che non si possono però negare, perchè hanno il loro fondamento nella delicatissima sensibilità dell'animo nostro.

Vediamo ora se esse trovino la loro applicazione in quella tragedia, che da molti è considerata come il capolavoro drammatico di Schiller, il *Wallenstein*.

Il protagonista della prima tragedia che

Schiller compose, quando, dopo varî anni di raccoglimento filosofico, ritornò alla sua vocazione di poeta drammatico, fu il potente generale dell'esercito austriaco durante la guerra dei trent'anni, colui che l'ambizione offesa e delusa spinse a tradire il suo imperatore e a fare causa comune col nemico.

È vero che le ultime indagini storiche hanno assolto Wallenstein dall'accusa di tradimento, e che Schiller stesso, nella sua *Storia della guerra dei trent'anni*, ce ne dà un ritratto piuttosto lusinghiero; ma le riabilitazioni storiche, se possono convincere i dotti, non valgono quasi mai a rimuovere dalla coscienza popolare la prima fatale sentenza. Wallenstein è dunque rimasto, a traverso gli anni, come il tipo dell'uomo ambizioso e vendicativo.

A questi Schiller oppose il generale Ottavio Piccolomini, così ligio al suo dovere di soldato, starei per dire così rigidamente onesto, da trarre in perdizione l'amico e protettore Wallenstein, per non venir meno al giuramento di fedeltà prestato all'imperatore.

Ora accade che, nella tragedia, Wallenstein, colpevole, desti la nostra ammirazione e la nostra compassione, e Piccolomini, onesto, muova il nostro disprezzo e la nostra avversione. Il giudizio morale condanna Wallenstein e as-

solve Piccolomini; il giudizio estetico esalta quello e condanna questo.

Qui si veda quanto possa l'arte del poeta; poichè egli volle che così fosse. Nè per questo la tragedia turba il nostro sentimento morale, anzi lo conferma e lo fortifica, perchè, come ho detto poc'anzi, noi guardiamo unicamente alla forza, alla grandezza, e quella che ci si rivela in Wallenstein, è tale, e ci riempie di tanta ammirazione, che noi naturalmente rimpiangiamo non fosse rivolta al bene per vederla ricompensata, mentre la virtù di cui s'ammanta Piccolomini, è così meschina e gretta, e quasi direi così vile, che noi vorremmo vederla rivolta al male, perchè fosse punita.

Ecco dunque come, infine, l'impressione estetica, lungi dal nuocere all'impressione morale, si ricongiunge con essa, e vi ritrova il germe da cui ambedue provennero: la libertà dello spirito, la possibilità dell'operare onesto. Il poeta segue il bello, e trova, senza cercarlo, il buono. Di quali mezzi si serva, questo è il suo segreto.

La trilogia del *Wallenstein* è senza dubbio notevole esempio di quanto potesse la forza di volontà del poeta per vincere sè stesso.

Egli vi attese per il lungo spazio di sette anni, sostenuto da singolare amore per l'ar-

te, più volte scoraggito dalla considerazione dell'argomento, arido, ingrato, ostile all'ispirazione:

« Cammino sulla lama d'un rasoio; ogni
» passo messo in falso può render vana tutta
» l'opera; ecco dove il mio ingegno poetico
» è posto al più arduo cimento.[1] »

Egli aveva da superare due grandi difficoltà: guadagnare la nostra simpatia per il carattere del protagonista, che non aveva in sè nulla di nobile, e offrire alla fantasia una viva immagine dell'esercito, sul quale Wallenstein fondava i suoi ambiziosi disegni: « superfice sterminata, » scriveva Schiller all'amico Körner, « che,
» con prodigi d'arte, non potrò render visi-
» bile altro che agli occhi della fantasia.[2]

» Dall'argomento non posso sperare quasi
» nulla; tutto dev'esser effetto d'una forma fe-
» licemente riuscita; non potrò derivarne una
» bella tragedia, altro che svolgendo artistica-
» mente l'azione.[3] »

Ora che cosa intendeva Schiller per forma felicemente riuscita e per svolgimento artistico dell'azione?

[1] Schiller a Körner, 28 novembre 1796.
[2] Idem.
[3] Idem.

Ragionando coll' amico Körner sul bello dell' arte, dopo avere analizzato il bello della natura, egli era venuto in queste sentenze:

Bello si chiama un oggetto dell' arte, quando rappresenti *liberamente* un oggetto della natura.

Un oggetto è rappresentato *liberamente*, quando è offerto alla fantasia come determinato da sè stesso.

S'intende per rappresentazione *libera*, quella in cui non traspare nè l'indole del mezzo di rappresentazione, ossia, trattandosi di poesia, quella tendenza alla generalità, che è propria delle parole e delle leggi grammaticali, nè l' indole propria dell' artista.

Se traspare quella, la rappresentazione è brutta; se questa, essa è manierata.

La maniera è l' opposto dello stile, la cui essenza è pura obiettività di rappresentazione, e questo è il sommo canone dell' arte.[1]

---

[1] Vedi nella lettera di Schiller a Körner del 28 febbraio 1793, l' articolo intitolato: *Das Schöne der Kunst.*

In soccorso di queste definizioni filosofiche, mi piace riferire le seguenti parole di Ruggiero Bonghi sulla verità e la chiarezza dello scrittore:

« ... Questa è quella che io chiamo verità dello
» scrittore, anzi dell' uomo; cioè, la perfetta coscienza
» della cosa da doversi dire, la quale genera, per un ef-
» fetto necessario, la intera conformità della parola col
» pensiero, e del pensiero colla realità che lo scrittore ha

A queste sentenze sull' indole d' una libera rappresentazione, d'una bella forma, aggiungiamo quel che dice Schiller, nel suo trattato sulla tragedia, circa la differenza che corre tra verità storica e verità poetica, e avremo in mano tutti i mezzi, dei quali il poeta potè valersi per fare di Wallenstein il degno eroe d' una tragedia.

La tragedia, egli dice, ha il fine di commuovere mediante la rappresentazione di una azione. Ogni argomento essa deve trattare secondo questo fine, e perciò ha la facoltà, anzi l' obbligo, di subordinare la verità storica alle leggi della verità umana o poetica, concordando con la quale soltanto essa può raggiungere il suo fine. Il poeta può dunque violare la verità storica, ogni volta ne risulti giovamento alla verità poetica, e viceversa, non potrà mai scu-

---

» penetrata tutta con una sua propria fatica, prima di
» esprimerla... »

« ... Chè la chiarezza non è qualità che spetti al-
» l'espressione, separatamente dall'oggetto a cui questa
» si riferisce, come molti mostrano di credere, ma con-
» siste invece in una vera e perfetta corrispondenza del-
» l' espressione coll' oggetto. » — (Vedi lettera di Ruggiero Bonghi intitolata *Alessandro Manzoni, la lingua italiana e le scuole,* premessa ai *Promessi Sposi nelle due edizioni del 1820 e del 1825 raffrontate tra loro dal prof. Riccardo Folli.*)

sare, coll' ossequio alla prima, qualsiasi violazione della seconda.[1]

In Wallenstein la storia porgeva a Schiller un personaggio ambizioso, altero e vendicativo. Per farne l'eroe d' una tragedia, Schiller, ossequente alla verità poetica, pose nell'animo di lui, un che di grande che ci obbliga all'ammirazione, e per destare la nostra compassione, mostrò come le circostanze congiurassero a danno di questa grandezza stessa, rivolgendola al tradimento.

Egli rese nobile quell' ambizione, che, in Wallenstein, era sfrenata e smaniosa di vendetta. Il tradimento egli ce lo presentò quasi come passo fatalmente necessario, conseguenza non voluta dell'ambizione, la quale, per quanto nobile, è pur sempre la virtù pericolosa posta sul confine tra il bene e il male; lo rappresentò, quel nero tradimento, come castigo della sorte, che punisce già l'intenzione colpevole, spingendola ineluttabilmente al fatto malvagio.

Vedremo, fra breve, come una certa esitazione, una fede cieca nel potere misterioso degli astri, che sono tratti storici del carattere di Wallenstein, s' attagliassero anche alla verità

---

[1] Vedi il trattato di Schiller: *Ueber die tragische Kunst.*

poetica, per far posto nella tragedia alla forza del destino, senza però distruggere la libertà dell'uomo, e come Schiller se ne avvantaggiasse.

Nel prologo al *Campo di Wallenstein*, che è la prima parte della trilogia, il poeta allude al suo protagonista con le seguenti parole:

Voi lo conoscete il creatore di audaci eserciti, l'idolo dei soldati e il flagello delle provincie, il sostegno e il terrore del suo sovrano, il figlio avventuroso della fortuna, il quale, levato in alto dal favor delle circostanze, salì velocemente i più alti gradini della gloria, e, non mai sazio, tendendo vieppiù in alto, cadde vittima d'indomata ambizione.

La sua immagine nella storia vacilla, agitata da favore e da odio di parti; ma l'arte deve ora avvicinarlo umanamente ai vostri occhi e anche al vostro cuore. Poichè essa, che tutto modera e concilia, riconduce alla natura ogni eccesso. Essa vede l'uomo nelle angustie della vita, e ascrive agli astri fatali la parte maggiore della sua colpa.

La seconda difficoltà, e non la minore, era di rappresentare poeticamente l'esercito, su cui Wallenstein s'appoggiava. E quanto questo gli stesse a cuore, Schiller ce lo dice nel medesimo prologo:

Non è lui stesso che comparirà oggi su queste scene; ma nelle audaci schiere, che il suo volere

guida imperiosamente, che anima il suo spirito, voi vedrete riflessa la sua immagine, finchè la vereconda Musa ardisca di porvelo dinanzi nella sua viva presenza, poichè la sua potenza fu che sedusse il suo cuore; il suo esercito spiega il suo delitto.

Era in facoltà di Schiller di cangiare i suoi personaggi secondo le esigenze della verità poetica; ma l'esercito, cioè quello che dava a tutta la tragedia il colore locale, bisognava che egli lo rappresentasse secondo la verità storica. Si trattava qui, non di un individuo, ma di un complesso d'individui uniti in un medesimo spirito impresso dai tempi e dalle abitudini, un tipo insomma, ossia qualchecosa che non si può cangiare ad arbitrio.

Dall' accurato studio dei documenti ebbe origine il *Campo di Wallenstein*, il quale è destinato a darci un' idea grandiosa di un personaggio, che non viene mai in iscena, ma che si sente essere l'anima di tutto quel mondo.

La critica in Germania non volle credere che Schiller, il poeta soggettivo, avesse da sè solo tratteggiato con tanta maestria un quadro così oggettivo della vita militare, e per lungo tempo si volle attribuirne questo e quel tratto a Gœthe, specialmente la predica così viva e originale del padre cappuccino.[1]

[1] Vedi Schwab: *Schillers Leben*, pag. 620.

III

Carlyle, esaminando nella sua *Vita di Schiller* la trilogia del *Wallenstein*, osserva che il protagonista, al suo primo apparire nella tragedia, non si mostra pari alla grande aspettazione destata in noi ragionevolmente dal *Campo di Wallenstein*, sicchè proviamo sulle prime un senso di delusione. [1]

Noi lo vediamo incerto, titubante, fidarsi di falsi amici, far dipendere le sue risoluzioni da certo aspetto degli astri, che egli interroga insieme col suo astrologo Seni.

Occorre vedere se questa sua perplessità accresca o diminuisca la commozione tragica.

Schiller, in una sua lettera a Gœthe, dice toccando del *Wallenstein*, cui allora attendeva: « La sventura dell'eroe dipende ancora troppo » dal suo proprio errore, e troppo poco dalla » vera sorte. [2] »

E in un' altra lettera al medesimo: « Nel » carattere del protagonista essendovi propen- » sione a temporeggiare, le circostanze sono » quelle che propriamente determinano la ca-

---

[1] Carlyle: *The life of Friederich Schiller*, pag. 178.

[2] Schiller a Gœthe, Jena 28 novembre 1796.

» tastrofe, e questo, a parer mio, darà grande
» incremento all'impressione tragica.[1] »

È dunque la sorte, che da questa perplessità, causa di stupore e di malumore agli stessi seguaci di Wallenstein, è introdotta nella tragedia, non però secondo il concetto antico di un potere misterioso e sovrumano, che piomba alla cieca sui buoni e sui malvagi, ma secondo il concetto cristiano di un passaggio, non interamente voluto nè previsto dall'uomo, ma fatalmente necessario, dall'intenzione impura all'azione malvagia.

Mi sia permesso dare il nome di *sorte* a questo passaggio, in opposizione al *fato* degli antichi, e basare su queste due denominazioni il mio ragionamento.

L'intenzione, che la legge umana non colpisce, è punita dal suo stesso fatale tramutarsi in atto. La sorte è dunque, secondo questo modo di vedere, un trascorrere delle conseguenze molto più in là di quel che l'uomo volle, ed è perciò eminentemente tragica, pure rispettando (anzi appunto perchè rispetta) la libertà dell'uomo, il quale, un momento prima che il fatto funesto accadesse, aveva ancora il potere di renderlo vano, e che non facendolo, rimane ancora autore della propria disgrazia. Considerata

---

[1] Schiller a Gœthe, Jena 2 ottobre 1797.

sotto questo aspetto, la sorte può dirsi la logica del male. Chi ha, per esempio, l'abito del mentire, porta in sè il germe, da cui può logicamente svolgersi il furto e l'omicidio.

Torniamo a Wallenstein.

La sua ambizione, nobile per molti rispetti, celava una vena impura. Egli desiderava ridonare la pace all'impero stanco della lunga guerra, ma lo tentava anche la corona di Boemia; gli ripugnava di tradire il suo sovrano e fare causa comune coi nemici, ma, con la compiacenza del forte ambizioso, che vede riflessa nel timore altrui tutta l'immagine della propria potenza, quella minaccia egli teneva sospesa sul capo del sovrano, per vendicarsi di passate umiliazioni e della presente sfiducia.

È il cattivo lievito che, gonfiando, manda a male la buona pasta.

Già sul principio della *Morte di Wallenstein* che, nella trilogia, è veramente la tragedia,[1] gli eventi corrono e precipitano: la logica del male s'impone alla volontà dell'uomo.

Sesina, fuggiasco boemo mandato da Wallenstein al campo svedese per tastare il terreno, è stato arrestato per via dagli imperiali, e man-

---

[1] Schiller, in una sua lettera, chiama il *Campo di Wallenstein* la commedia, *i Piccolomini* il dramma, e la *Morte di Wallenstein* la tragedia.

dato a Vienna per esservi interrogato dall'imperatore. Lo strumento, di cui si vale Wallenstein, mostra già la disonestà della causa: un ribelle, un fuggiasco, su cui pende condanna di morte. Se potrà salvare il capo a danno di Wallenstein, lo farà sicuramente; egli mostrerà palese il tradimento, dove non ve n'era che l'apparenza:

Wallenstein (tra sè). Non più si rintegra la fiducia. In qualunque modo io mi contenga, ai loro occhi sarò e rimarrò traditore. E a nulla mi gioverebbe il voler tornare onorevolmente al mio dovere.

Illo: Ti trarrà a rovina. Del tuo pentimento si dirà causa l'impotenza, non la fedeltà.

Wallenstein (cammina su e giù fortemente agitato).

Come? Sarei dunque spinto a compiere il tradimento, perchè troppo leggermente ne alimentai il pensiero e mi trastullai con esso? Maledizione a chi scherza col diavolo! [1]

L'inviato svedese è giunto, e aspetta di essere annunziato a Wallenstein. Prima di dare ordine che s'introduca, Wallenstein ragiona seco stesso. Il monologo è sublime, e ci svela l'opera segreta della sorte:

Sarebbe possibile? Non potrei più agire come vorrei? non più ritirarmi a mio talento? Sarei co-

---

1 *Morte di Wallenstein,* Atto I, scena 3.ª

stretto a compiere l'opera, soltanto perchè l'immaginai, perchè non respinsi da me la tentazione?... e vagheggiando nell'animo questo sogno, serbai i mezzi per la possibile esecuzione, e mi tenni soltanto aperte le vie?... Pel potente Iddio del cielo! Non fu mia intenzione; non fu mai cosa stabilita; mi piacque soltanto d'immaginarla. M'allettò la libertà e la potenza. Fu delitto di vagheggiare la chimera d'una corona? Il volere dentro al mio petto, non rimase egli libero? E non scorgeva io forse, di fianco, il buon cammino, che mi consentiva sempre il ritorno?... Dove mi vedo improvvisamente condotto? Dietro a me sparve il sentiero, ed un muro s'innalza, costrutto dalle mie proprie mani, il quale, torreggiando, mi vieta il ritorno!

(*Si ferma pensieroso.*)

Apparisco colpevole, e per quanto mi adoperassi, non potrei allontanare da me la colpa. Poichè l'ambiguo senso della mia condotta mi condanna, e... perfino l'azione pura, scaturita da pia sorgente, il sospetto, torcendola a male, l'intorberà. Se fossi traditore, come sono creduto, avrei salvato le apparenze, mi sarei circondato di un fitto velo, e non avrei dato voce all'ira. Consapevole della mia innocenza, del mio volere incontaminato, ho allentato il freno al dispetto, alla passione. Fu arrogante la parola, perchè non lo era l'azione. Ora quel che accadde senza ferma intenzione, essi, frugandovi dentro con gli occhi, lo collegheranno a un fine meditato, e quel che lo sdegno, quel che la baldanza mi spinse sul labbro nella piena del cuore, essi lo riannoderanno in tela

artificiosa, e ne trarranno fuori una terribile accusa dinnanzi alla quale dovrò ammutolire. Così mi ravvolsi, a mia perdizione, nella mia propria rete, che ora solo la violenza potrà sciogliere lacerandola.

(*Si ferma di nuovo.*)

Come tutto era diverso, quando il libero moto del coraggio mi spingeva volenteroso all'atto ardito, cui ora mi obbliga, con ruvido comando, la necessità, la salvezza. Severo sembiante ha il destino. Non senza raccapriccio la mano dell'uomo ne tenta l'urna misteriosa. Nel mio seno era ancor mia l'opera; ma una volta sfuggita al sicuro ricetto del cuore, suo materno terreno, una volta gettata nell'estranea vita, essa appartiene a quelle maligne potenze, che nessun'arte umana può conciliarsi....[1]

Eccolo dunque spinto irresistibilmente al tradimento, che egli, senza intenzione di compierlo, aveva soltanto vagheggiato nel segreto dell'animo, qual sodisfazione di vendetta.

Tutti i colpevoli sogliono maledire il destino, non scorgendo in esso ciò che è veramente, la conseguenza eccessiva delle loro disoneste intenzioni.

L'Innominato, tipo del forte malvagio, impadronitosi di Lucia, a un tratto sente sdegno

---

[1] *Morte di Wallenstein,* Atto I, scena 4.ª

della logica inesorabile, che guidò, quasi fuori di lui stesso, le sue azioni, e pensando a Don Rodrigo, dice: « L'ho servito perchè.... perchè » ho promesso, e ho promesso perchè.... è il » mio destino. »

Nell' *Emilia Gallotti* del Lessing, che fu in Germania la prima tragedia borghese, il principe di Guastalla, davanti al cadavere di Emilia, che il padre trafisse per salvarla dal disonore, prova raccapriccio, e respinge lungi da sè la responsabilità di quel delitto, con tanta maggior veemenza, quanto più sente che la vera causa della catastrofe fu la sua rea passione:

« Va', va'; nasconditi in eterno, » grida egli al suo ministro Marinelli, che fu il triste e maligno fautore della sua passione; « va', ti dico! » Oh Dio, Dio! Non basta dunque, per la sciagura di tanti, che i principi siano uomini; » bisogna anche che spiriti malefici si celino » sotto le sembianze del loro amico. »

Potrei addurre molti altri esempi, ma la tragedia stessa del *Wallenstein* me ne offre uno quanto mai eloquente, oltre che nella persona del protagonista, in quella del suo compagno d'armi e rivale, Ottavio Piccolomini. Questi che, per rimaner fedele all'imperatore, tradisce l'amico, alla vista del cadavere di Wallenstein,

esclama rivolto a Buttler, che fu il braccio della congiura:

Furono questi i nostri patti, Buttler, quando ci lasciammo? Dio di giustizia! Io alzo la mia mano al cielo! Sono innocente di quest' azione abbominevole!

E Buttler risponde con accorta malignità:

La vostra mano è pura; vi serviste della mia...[1]

I due rivali, Wallenstein e Ottavio Piccolomini, concordano in questo, che ambedue respingono le conseguenze eccessive delle loro mire segrete, e ne addebitano il destino, prova non fallace che la loro coscienza non fu del tutto pura, poichè il destino, così inteso, è lo specchio dell' animo.

E Buttler dice ancora a Ottavio Piccolomini:

La sola differenza tra voi e me, è che voi appuntaste la freccia ed io la scoccai. Voi seminaste sangue, e stupite di raccoglier sangue. Io seppi sempre quel che feci, e perciò l' esito non mi spaventa mai, nè mi coglie all' improvviso. [2]

Ecco la parola vera. Ce la dice il malvagio di mente fredda e sicuro di sè stesso:

« Io seppi sempre quel che feci, e perciò

[1] *Morte di Wallenstein,* Atto V, scena ultima.
[2] Idem.

» l'esito non mi spaventa mai, nè mi coglie
» all'improvviso! »

Strana cosa! Il perfettamente onesto e l'interamente malvagio, come i due anelli estremi d'una catena avvolta in circolo, si toccano in questo, che, sicuri ambedue di quel che vollero e di tutto quel che vollero, non danno luogo alla sorte.

Su Socrate e su Nerone (scelgo apposta i due estremi) può dominare il fato, ma non la sorte; v'è sorte invece per Cesare. I due primi, per quanto opposti in tutto il resto, vedono e dominano tutte le conseguenze dei loro pensieri, poichè non ve n'ha alcuno nell'animo loro, che vi sia entrato di soppiatto e quasi a loro insaputa; il secondo invece è trascinato dall'ambizione a conseguenze eccessive, e che si ritorcono contro di lui.

È sempre *l'esito* che riverbera la luce sull'intenzione. [1]

Non è dunque dove il bene o il male hanno assoluto impero, che la sorte interviene e la

---

[1] « Cesare, nella vita privata, fu secondato sempre » da felici riuscite; nella pubblica, da grandi successi; » ma *l'esito* dei suoi ambiziosi disegni sappiamo qual » fosse. » — (Vedi Tommaseo: *Dizionario dei Sinonimi*, pag. 1011, n. 3244, alle voci *riuscita, successo, esito.*)

tragedia manifesta tutta la sua virtù, ma dove tra bene e male v' ha continuo contrasto.

Non scelsi a caso Cesare, perchè a lui appunto si paragona Wallenstein, quando, scongiurato da Massimiliano Piccolomini di cadere degnamente abbandonando il comando dell'esercito, piuttosto che macchiarsi di tradimento, egli risponde:

È troppo tardi. Mentre sprechi le tue parole, i corrieri che portano i miei ordini a Praga e ad Egra, hanno già percorso un lungo cammino. Rassegnati! Noi operiamo come c'è forza operare. Compiamo dunque il necessario con dignità e fermezza! La mia condotta è ella forse più biasimevole di quella di Cesare, il cui nome suona fino al giorno d' oggi virtù e gloria? Egli condusse contro Roma le legioni, che Roma gli aveva affidato allo scopo di esserne protetta. Se avesse gettato la spada, era perduto, come io lo sarei, se disarmassi. Sento alitare in me il suo spirito. Concedemi la sua fortuna! Quant' altro accade, saprò sopportarlo.

Nella tragedia di Schiller vi sono due personaggi, sui quali si può dire che imperi *il fato*, ma non *la sorte*, poichè, mantenendosi puri fino alla fine, essi agiscono sempre di propria volontà, nè v' ha azione alcuna, sia pure la più violente ed estrema, che non sia effetto meditato del loro libero volere, il quale rimane

incrollabile in mezzo alla *fatale* burrasca, che li circonda e li trascina. Sono quei due soli personaggi, pei quali l'autore nutrisse simpatia:[1] Massimiliano e Tecla, i due puri amanti, i due esseri ideali gettati in mezzo alla ruvida vita guerresca, separati dalla rivalità dei padri, dal reciproco dovere filiale, e riuniti in una morte volontaria, la quale, benchè voluta, ci si offre come qualcosa di fatale, come l'unico esito lasciato a tante sventure.

Qui, dove due esseri puri e forti appariscono travolti dalla violenza dei fatti, si manifesta, in pari tempo, la forza del fato e la sua impotenza a distruggere quel che gli è superiore, cioè la libertà dello spirito. In questa vittoria delle forze interne sulle esterne, della nostra natura intelligibile sulla sensibile, risiedeva appunto per Schiller l'essenza del sublime, che si esplica nella tragedia. La differenza tra la tragedia moderna e l'antica, sta tutta in questa superiorità dello spirito libero alla tirannia del fato.

Massimiliano Piccolomini, appena Wallenstein gli ha scoperto le proprie tenebrose mire, e quelle opposte, ma tenebrose del pari, del pa-

---

[1] Vedi Schiller, a Körner, Jena 28 novembre 1796.

dre di lui, Ottavio, esclama col pensiero rivolto a Tecla:

Ma perchè dunque noi, che non commettemmo male alcuno, capitammo in questa cerchia di sventure e di delitti? Perchè dovrà la doppia colpa e il doppio delitto dei nostri padri attorcersi terribile intorno a noi, come coppia di serpi? Perchè l'odio mortale dei padri nostri dovrà dividere crudelmente anche noi, che ci amiamo? [1]

Terribile contrasto sorge e infuria nell'animo di lui: lo trattengono la reverenza avuta fin lì per Wallenstein, suo protettore e suo secondo padre, e il suo amore per Tecla; lo induce a partire il suo dovere di soldato:

Dove udrò una voce di verità, che io possa seguire? Noi tutti qui siamo spinti dalla cupidigia, dalla passione. Oh, scendesse ora in mio soccorso un angelo dal cielo, e con la sua mano pura attingesse per me, alla pura fonte della luce, il vero, il non fallace!

Il virtuoso, nella lotta severa tra l'amore e il dovere, vacilla un momento, ma s' affissa in Tecla e subito rimette a lei il giudizio:

Potrai tu amarmi ancora, se rimango? Di' che lo puoi, e son vostro...

È qui che risplende la forza morale di Te-

---

[1] *Morte di Wallenstein*, Atto III, scena 18.ª

cla. Impressione morale e impressione estetica qui corrono unite; il giudizio morale approva; il giudizio estetico ammira.

Da una sola parola della giovine innamorata dipende di trattenere l'amante, e serbare un amico e un valido difensore al padre. Questi, la madre, la zia contessa Terzky, aspettano con ansietà la sua risposta; Massimiliano non torce l'occhio da lei; la sentenza deve cadere dal suo puro labbro. Il momento è eminentemente tragico:

Va', (esclama la fanciulla), e adempi il tuo dovere. Io t'amerei ad ogni modo. Qualunque partito tu scegliessi, avresti sempre agito nobilmente e in modo degno di te. Ma il pentimento non deve conturbare la bella serenità del tuo cuore.

Massimiliano: Debbo dunque abbandonarti? Debbo dividermi da te?

Tecla: Come tu rimani fedele a te stesso, lo sei anche a me. Il destino ci separa; i nostri cuori rimangono uniti. Odio crudele dividerà in eterno il casato di Friedland e quello di Piccolomini; ma noi non apparteniamo ai nostri casati. Va'! Affrettati! Corri a separare la tua buona causa dalla nostra nefasta!

E Massimiliano ubbidisce, e parte alla testa dei suoi soldati, per prestar man forte ai nemici di Wallenstein, il padre della sua Te-

cla. Tutto il dolore, lo strazio della separazione, è in queste parole:

« Esco di quì per andare in un deserto, e tutto
» quello che mi è caro, tutto rimane addietro. [1] »

Appena gli eventi, precipitando, stringono e assediano Wallenstein, egli vince la sua perplessità. Mentre i suoi seguaci dubitano e temono di così improvviso mutar di fortuna, egli si mostra impavido.

E questo ci avvince più saldamente a lui, poichè quella sua titubanza, che da prima ci spiacque, ci appare ora, non come debolezza, ma come effetto d'un animo onesto in lotta con quel germe impuro cui diede ricetto, e che ora, fatto gigante, gli si para dinanzi come necessità.

Alto insegnamento morale e forte commozione estetica agiscono qui simultaneamente. Vi ha egli insegnamento morale più alto e profittevole di questo: che l'intenzione colpevole, incolpabile davanti alla legge umana, sia già, per sè stessa, azione malvagia davanti a Dio e davanti alla coscienza, e rechi già con sè la sua punizione? E può egli darsi commozione estetica più forte di quella, che derivi

[1] *Morte di Wallenstein*, Atto III, scena 21.ª

dal vedere una persona atterrita e sopraffatta dal furioso correre d'eventi, che essa non volle, o almeno non volle in quella misura, e di cui nondimeno non può incolpare altri che sè stessa?

Fra le ballate di Gœthe, pel quale ogni verità morale si vestiva subito di forme palpabili, ve n' ha una che rappresenta vivamente alla fantasia questo concetto d' una forza provocata e non più dominata da noi. S' intitola *l'Apprendista di magia* (*der Zauberlehrling*).

Il mago se n'è andato; al giovine apprendista, rimasto solo, viene il desiderio di evocare gli spiriti; egli pronunzia il sortilegio, e comanda a una granata, che è in un angolo della stanza, di correre con le secchie al pozzo, e attingervi acqua per riempirne una tinozza. La granata ubbidisce; ma, poichè s'è mossa, non si vuol più fermare; ed eccola correre dalla casa al pozzo e dal pozzo alla casa, portando sempre nuova quantità d'acqua, sicchè questa trabocca dalla tinozza e minaccia d'allagare la stanza. Il mago inesperto vorrebbe fermare il troppo sollecito legno, e ritornarlo al suo primitivo stato, ma la memoria non gli suggerisce più le parole dell' esorcismo. Nel suo sgomento egli afferra una scure, e, percotendo con questa la granata, la fa in due

pezzi; ma il rimedio è peggio del male, poichè i due pezzi animati corrono al pozzo a gara, e portano doppia quantità d'acqua. In breve tutta la casa ne sarebbe inondata, se il mago, tornando, non ponesse fine alla magia con le parole richieste.

Forse volle Gœthe, con questa poesia, dare un ammonimento a quegli incauti umanitari, sobillatori della plebe, la quale, una volta eccitata, essi non sanno più frenare nel moto impetuoso e terribile; ma, allargando l'àmbito del precetto, si può applicarlo a tutti coloro che, mossi da intenzioni non del tutto pure, ottengono più di quel che vollero, e rimangono vittime del colpevole desiderio.

Ora si osservi, nel *Wallenstein*, come quella vena impura, che si celava nell'animo dell'eroe, abbia intorbato tutto intorno a sè.[1] La virtù

---

[1] Questo contagio del male si manifesta con ironia in una bellissima scena tra Buttler, Deveroux e Macdonald, assassini di Wallenstein, la quale mostra come Schiller possedesse anche la vena comica. Buttler spiega a Deveroux e a Macdonald, che credono in tutta sincerità di essere a servizio di Wallenstein contro l'imperatore, come egli abbia seguìto Wallenstein a Egra per impadronirsi di lui con maggior sicurezza. Egli dice adirato a Deveroux che casca dalle nuvole: « Miserabile! Ti riesce così facile abbandonare il dovere e la bandiera? » E Deveroux: « Diavolo, signor mio! Seguii il tuo esempio. » Se quello può essere un briccone, pensai, puoi esserlo » anche tu. » (Vedi *Morte di Wallenstein*, Atto V, scena 2ª).

stessa della lealtà, della fedeltà alla bandiera, per riuscire vincitrice, segue la via tenebrosa del tradimento. Wallenstein traditore è attorniato da traditori. Il suo amico Ottavio Piccolomini, nel quale egli credeva ciecamente, voltandoglisi contro, ha soffocato in lui ogni fede nell' amicizia, nella virtù, nel bene.

« Ammirevole sapienza dell' artista, » osserva un biografo di Schiller, « è questa, di » circondare l' eroe di persone prettamente » volgari, nel venirgli meno la potenza, la ric» chezza, l' amicizia.... »

« ... Di fronte ad uomini come Gordon, Illo, » Terzky, l' eroe, presso a cadere, è di bel nuovo » illuminato da un raggio che lo trasfigura e » rende la sua caduta vieppiù commovente...[1] »

Tutto crolla intorno a lui: riputazione, gloria, potenza, amicizia, fedeltà. E in mezzo a questo rovinare d'ogni fortuna e d'ogni virtù, egli si mostra forte e calmo, perchè, appena egli scoprì che la fonte del male era in lui e non di fuori, egli ne accetta le conseguenze e le fa sue.[2]

---

[1] Palleske: *Schillers Leben*, v. 2, pag. 425.

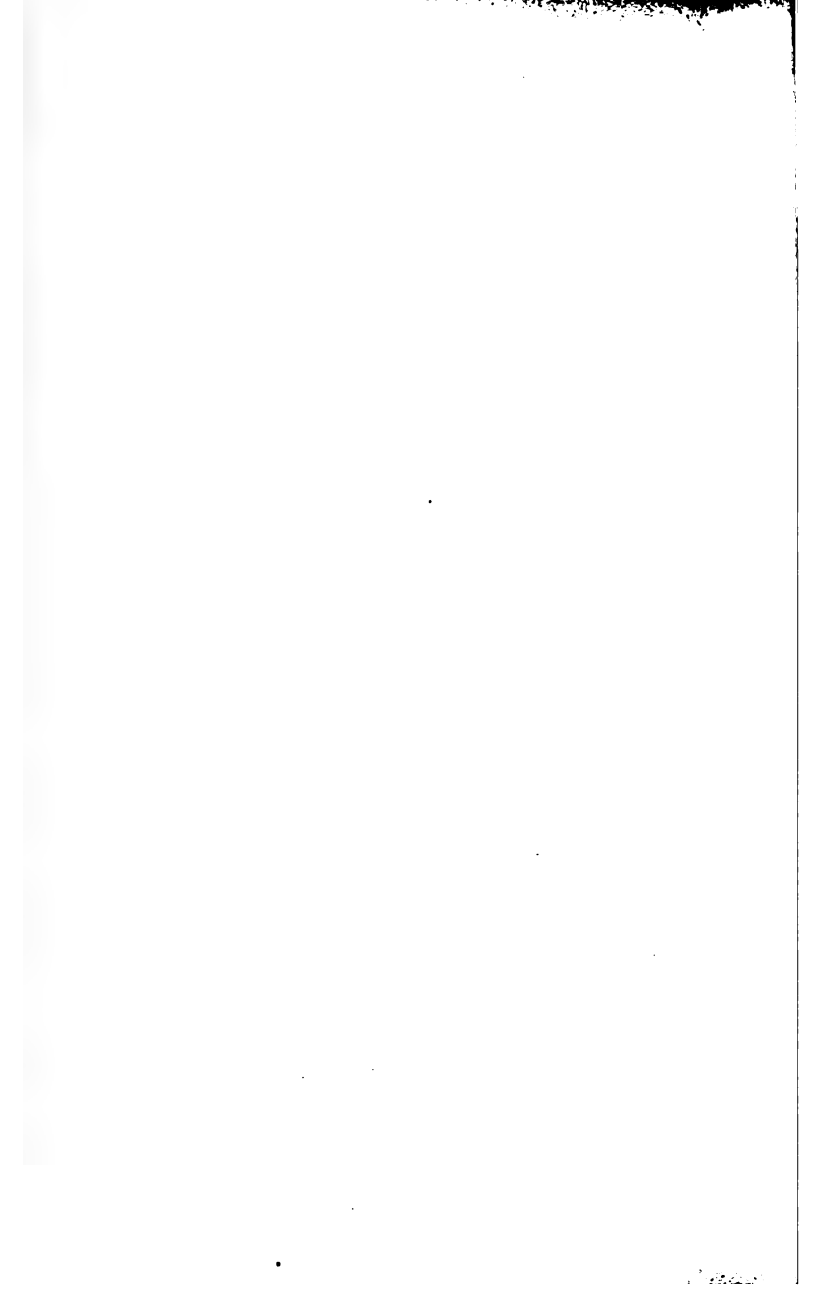
[2] « It is only when events have forced decision on » him, that he rises in his native might, that his giant » spirit stands unfolded in its strength before us... amid » difficulties, darkness and impending ruin, at which the

Così, per questa stessa perplessità che deriva da intima lotta tra il bene e il male, per questo sopravvenire della *sorte*, per questa forza e questa libertà mantenute, benchè nel male, per la misera fine di tante belle doti contaminate da un solo desiderio impuro, Wallenstein è figura altamente estetica, e la commozione, che noi proviamo della sua caduta, è forse più forte di quella che ci viene dalla morte di Massimiliano e di Tecla.

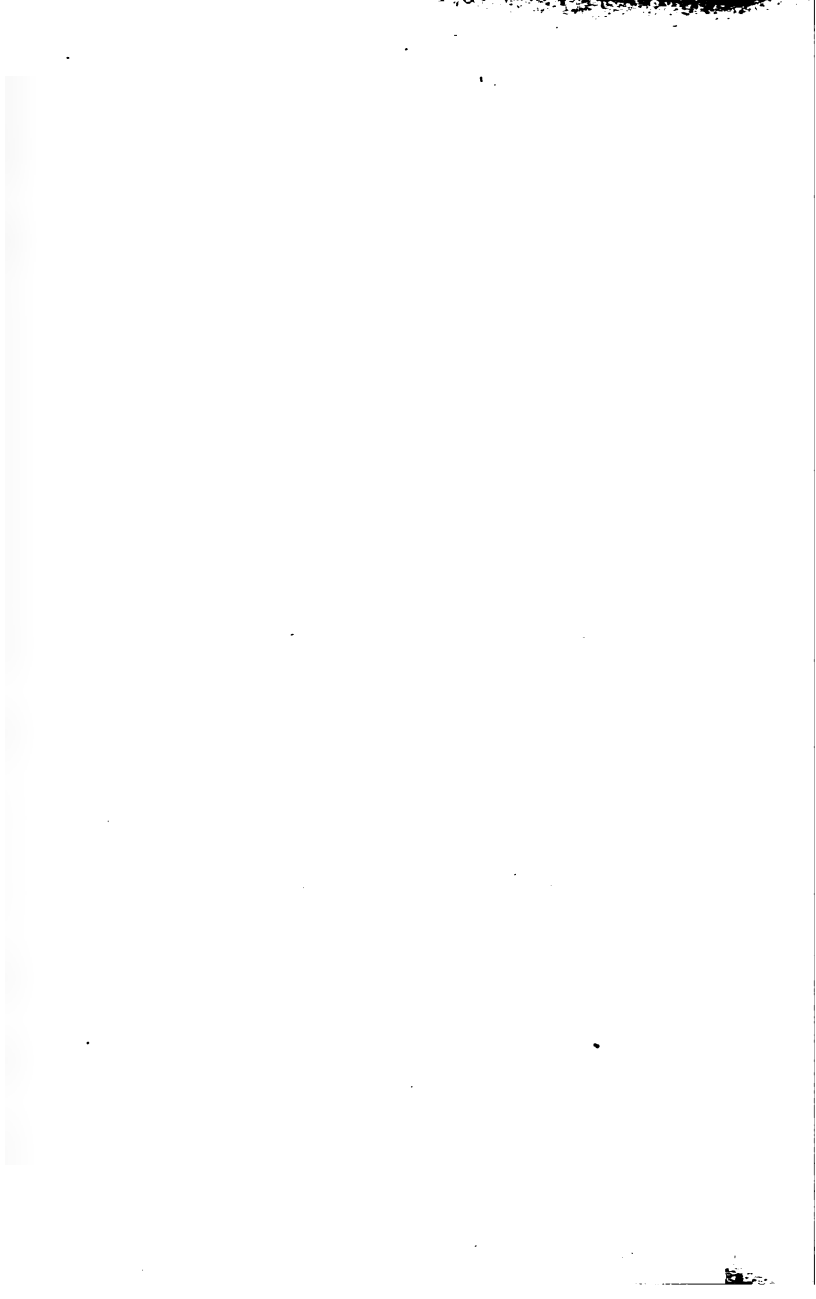
Su quella imperò la *sorte*, lasciando libera la scelta, e noi proviamo pura compassione; su questa il *fato*, comprimendo la libertà, e alla nostra compassione si mesce un sentimento di ribellione e di sdegno.

» boldest of his followers grow pale, he himself is calm,
» and first in this awful crisis feels the serenity and
» conscious strength of his soul return. » (Carlyle: *Life of Schiller*, pag. 179.)

DALLA « PRIMAVERA D'AMORE »

DI

FEDERICO RUECKERT

DALLA « PRIMAVERA D'AMORE »

DI

FEDERICO RUECKERT

CENNO SU F. RUECKERT E I SUOI PREDECESSORI

Hamann e Herder furono promotori d'un èra novella nella letteratura tedesca. Furono due grandi agitatori d'idee. Il primo circondò le sue dottrine d'una oscurità mistica, che gli valse il nome di *Mago del settentrione;* scrisse poco, ed esercitò il suo apostolato più con le parole che con gli scritti, in un circolo ristretto di spiriti eletti, tra i quali basterà nominare Herder, Gœthe, Lavater, Jean Paul Richter, Jacobi.

Il secondo propagò le nuove dottrine co'suoi scritti immortali.

E principale, fra tali dottrine, fu questa: essere la poesia, nella sua vera essenza, rivelazione divina, *la lingua materna del genere umano,*[1]

---

[1] Hamann: *Aesthetica in nuce.*

non conoscere perciò confini di spazio e di tempo, ed essere manifestata, nella sua purezza, dal canto popolare, al quale doveva, per conseguenza, risalire la poesia artistica, e in esso rinnovellarsi.

La letteratura tedesca, liberata appena, per opera del Lessing, dalle regole convenzionali e dall' artifiziosità del teatro francese, si trovò così aperto dinanzi l' immenso campo della poesia popolare di tutti i tempi e di tutte le nazioni, e fu condotta a tener conto dell' idea, dell' elemento poetico, dell' anima della poesia, assai più che della forma artistica.

Se la nuova dottrina di Herder, da una parte, diede luogo immediatamente alle esagerazioni del tempo rivoluzionario, di quel periodo letterario conosciuto sotto il nome di *Sturm und Drang*, e se, più tardi, ebbe efficacia sul misticismo della scuola romantica, d'altra parte è facile immaginarsi di quali tesori venisse, per questa via, ad arricchirsi la poesia tedesca, specialmente la lirica.

Herder, pieno d' entusiasmo per la sua feconda idea, animato da vivo sentimento poetico, si mise subito all' opera, esponendo la sua teoria in numerosi scritti, accumulando, a sostegno di questa, esempî tolti dalle opere poetiche di moltissime nazioni antiche e moderne.

Era in lui vivissimo il senso del bello, e la sua vasta erudizione gli concedeva di risalire alle fonti più antiche della poesia. La *Bibbia* gli si rilevò come la prova più evidente della verità ch' egli così profondamente sentiva: essere la poesia dono universale dei popoli, non retaggio privilegiato di pochi individui artisticamente còlti. Come tale egli l'additò al giovane Gœthe nel suo soggiorno a Strasburgo, e, dopo la poesia ebraica, gli insegnò ad apprezzare i tesori poetici della poesia popolare d'altre nazioni e d'altri tempi, soprattutto Omero e Ossian.

L'operosità, che Herder spiegò in questo suo apostolato per la poesia popolare, è veramente maravigliosa. La Grecia, Roma, l'Oriente dall'Arabia e dalla Palestina fino all'India e alla China, le letterature moderne, perfino i canti dei popoli selvaggi gli porsero esempî di vera poesia, ch'egli seppe maestrevolmente tradurre e dichiarare.

Questa tendenza all'universalità, elemento essenziale del genio di Herder, rimase dopo di lui come tratto distintivo della letteratura tedesca. L'idea, proclamata sovrana dai filosofi idealistici e dalla scuola romantica, spiccò il volo oltre i confini della patria tedesca, e cercò nuovi alimenti spaziando per tutte le lettera-

ture. In questo lavoro di traduzione e di assimilazione si segnalò soprattutto la scuola romantica, la quale volle impadronirsi, oltre che delle idee poetiche, anche delle forme proprie delle altre letterature, principalmente delle meridionali. I due Schlegel e Tieck furono, dopo Herder, sommi traduttori. Così parve che si avverasse uno dei sogni di Herder e di Gœthe, quello d'una letteratura universale (*Weltliteratur*).

Ed è importante notare come, dopo Herder, la poesia orientale, nella letteratura tedesca, rimanesse simile a un lieto ideale, che attrasse ed attrae ancora a sè molti e dei migliori poeti. Il caldo sole e il mite cielo d'Oriente divennero ispiratori ai poeti del Nord di nuove soavità di poesia. Piacque al Gœthe la serenità, la mite saggezza della vita, che sono uno dei caratteri della poesia orientale, e se ne ispirò nel suo *westöstlicher Divan;* piacque ai romantici il misticismo religioso, che è pure nota dominante di quella stessa poesia.

Sul cadere della scuola romantica, due poeti usciti da questa, cercarono pure l'ispirazione nella poesia orientale. Furono il Rueckert e il Platen.

Anche il Rueckert, come i suoi due grandi maestri, Herder e Gœthe, fu erudito e poeta.

La sua vita è di quelle che si narrano in poche parole. Fu tutta dedicata allo studio e alla poesia.

Nato a Schweinfurt nell'anno 1789, morì a Neufess presso Coburgo nel 1866.

La sua prima musa fu l'amor di patria; ed egli primeggiò, con Teodoro Körner e Arndt, tra i poeti *dei canti di guerra e di vittoria* (*Kriegs- und Siegslieder*).

Le sue *Poesie tedesche* (*Deutsche Gedichte*), che pubblicò nel 1814 col nome di Freimund Reimar, contenevano i *Sonetti corazzati* (*Geharnischte Sonetten*), che gli acquistarono fama di grande poeta. Questi sonetti nei quali, come egli stesso dice, « incise in lettere di fuoco l'onta e la vittoria del suo popolo, » possono dirsi il poema della guerra d'indipendenza fino alla cacciata dei Francesi dalla Germania.

La scuola romantica, allontanandosi sempre più dalla realtà, aveva fin lì sospirato il passato, si consumava in sterile desiderio delle grandezze del Medio Evo. La guerra d'indipendenza porgeva ai poeti un nuovo alimento, li riavvicinava alla vita, e la brama del passato si cangiava in quella di un più felice avvenire.

Il Rueckert, in queste sue prime poesie basate sulla realtà, appare, insieme coll'Uhland

e colla scuola sveva, come uno dei promotori di questa evoluzione della scuola romantica, la quale evoluzione doveva in seguito convertirsi sempre più in opposizione, specialmente per opera di Heine e di Platen.

Gli avvenimenti non legittimarono le speranze dei poeti *dei canti di guerra e di vittoria*, e, dopo la cacciata dei francesi, il popolo tedesco vide, per opera de' suoi propri governanti, delusi i suoi sogni di libertà. Queste speranze fallite dettarono al poeta un'altra bella raccolta di poesie, pubblicata nel 1817, col titolo di *Corona del tempo* (*Kranz der Zeit*).

D'allora in poi il Rueckert abbandonò del tutto la poesia politica, per darsi allo studio della letteratura. Si recò in quello stesso anno in Italia, e si trattenne a lungo a Roma, dove studiò assiduamente la metrica e la poesia italiana, e specialmente la poesia popolare. Frutto di questo soggiorno in Italia fu una serie di poesie scritte in metri italiani, e che portano il nome di *Siciliane*, *Ritornelli*, *Ottave*, *Sestine*, nelle quali egli canta l'amore e la natura.

Di ritorno in Germania, acquistò perfetta cognizione della lingua araba e della persiana, e divenne professore di lingue orientali, prima all' Università di Erlangen, poi a quella di Berlino.

Gli studî filologici, lungi dall'isterilire la sua fantasia, gli furono di sprone a nuove opere poetiche, e l'Oriente divenne la sua seconda Musa ispiratrice. Scrisse nel 1822 le *Rose d'Oriente* (*Östliche Rosen*), a imitazione del poeta persiano Hafi.

Fu eccellente traduttore, e seppe, come Herder, raccogliere dalla poesia orientale ricco tesoro di pensieri poetici e assimilarseli, come appare, oltre che da altre numerose poesie, dal bel poema didattico intitolato: *La sapienza del Bramano* (*Die Weisheit des Brahmanen*).

Pur nondimeno un vero gioiello mancherebbe alla sua corona poetica, se un amore non avesse illuminato d'un soave e durevole raggio la modesta vita dello studioso. La *Primavera d'amore* (*Liebesfrühling*) è il titolo d'una serie di canzoni, nelle quali egli canta il suo amore per la donna, che divenne sua moglie e con la quale passò lunghi anni felici. Sono, per comun consenso, il suo capolavoro, e vanno annoverate tra le più belle liriche che abbia la letteratura tedesca, dopo quelle del Gœthe e dello Schiller.

Queste poesie sono il vero canto intimo dell'amore. Ora ispirate e sublimi come un salmo di David, ora profonde, ora tenere, ora ingenue, ora animate da affetto veramente sem-

plice e famigliare, sia che parli il poeta, sia ch' egli faccia parlare la sua amante, esse svelano tutte le sfumature di un sentimento già cantato da tanti poeti, e che nondimeno, per la sua penna, è cagione di meraviglia per nuovi aspetti e per nuove intonazioni.

AVVERTENZA

È questione lungamente dibattuta, se valga meglio il verso o la prosa a tradurre le poesie straniere.

Non v' ha dubbio che, ove si voglia rendere la bellezza della forma e l' armonia dell' originale, il verso sia da preferire; ma se si consideri quanta parte del pensiero dell' autore vada necessariamente perduta o cangiata in questa ricerca di un' adorna veste poetica, non si potranno disconoscere i vantaggi di una traduzione in prosa.

Certo una traduzione siffatta della *Primavera d' amore* rinunzia a rendere l' onda sonora, la perfetta struttura del verso, la bellezza della rima, che sono pure parte così importante della poesia del Rueckert; ma in contraccambio, essa vuole rendere fedelmente il pensiero quasi sempre profondo e originale dell' autore.

E fu questo appunto il mio intendimento.

Avendo sotto gli occhi una collana di poesie amorose di genere unico affatto e di carattere essenzialmente tedesco, poesie che non hanno nulla di comune con le anacreontiche, nè col *Canzoniere* del Petrarca, nè con quello d'un altro tedesco, l' Heine, io mi proposi di renderne fedelmente il senso, calcando, per così dire, con la prosa le orme dell' autore.

Così mi fosse riuscito, come io v'adoperai ogni cura!

Premesse queste poche parole, io debbo ancora aggiungere, che questo mio tentativo di traduzione in prosa non comprende tutta la *Primavera d'amore*, ma solo quella parte che se ne trova nelle poesie scelte dell'autore. La *Primavera d'amore*, quale si trova nell'edizione completa delle opere del Rueckert, si divide in sei mazzi e contiene oltre 500 poesie. Conviene però dire che in questa edizione sono comprese molte poesie giovanili, che non facevano parte della vera *Primavera d'amore*, la quale dovrebbe contenere quelle sole canzoni, che il poeta dedicò alla sua Luisa.

In nota di ciascuna poesia da me tradotta, ho creduto opportuno indicare il mazzo e il numero, ai quali corrisponde nell' edizione completa.

PRIMO MAZZO

1.(*)

Ho assorbito in me la primavera fida e cara, così che, volata via dal mondo, essa mi rimase qui nel seno.

Qui sono le arie azzurre, qui le verdi praterie; i fiori sono qui, gli olezzi, il fiorente roseto.

E qui, contro il mio petto, si china, con dolce ohimè d'amore, la diletta che sospira le delizie di primavera.

Essa s'appoggia ad origliare, e ode, in dilettoso raccoglimento, rumoreggiare nel seno del suo poeta i torrenti di primavera.

Ecco scaturiscono le canzoni, e riversano su di lei la ricca primavera, che il Dio mi concesse.

E mentre, da queste inebriata, essa mira intorno nello spazio, dal raggio delle sue pupille fiorisce il mondo, quale sogno di primavera.

(*) Nell'edizione completa dell'anno 1882: primo mazzo, 2. Le due edizioni confrontate portano i seguenti titoli: *Gedichte von Friedrich Rückert. Auswahl des Verfassers.* Frankfurt am Main. J D. Sauerländer's Verlag, 1846. — *Friedrich Rückert's gesammelte poetische Werke in zwölf Bänden.* Frankfurt am Main. J. D. Sauerländer's Verlag, 1882.

2.

(*Primo mazzo, 13*)

Essa mirava il diletto tacendo; essa cercava una parola che le stava nel pensiero; essa pensava, e in tenue nebbia svanì il filo del pensiero che essa filava.

Il sentimento emerse, come la ninfa fuor dell'onde, qua e là, e di nuovo sparve nell'onda, quasi fosse per pentirsene.

L'anima era pari al boccio che vuole aprirsi e non può. Essa sorrideva, quasi affisasse stupita, entro sè stessa, un enigma soave.

Essa traeva il respiro, quasi le premesse il cuore un dolce incanto; essa guardava come dietro a un sogno, il quale, fluttuando, non si fermasse in nessuna forma.

Essa sussurrò; non furono parole, fu un alito solo che svanì lieve nell'aria; essa gli sussurrò nel cuore la parola: Tu sei un dilettissimo uomo!

Tu sei una dilettissima donna! Così favellarono, e tacquero poi.

3.

(*Primo mazzo, 14*)

Perchè due si prescelgono per essere tutt'uno insieme? Indissolubilmente si sposano

per essere uniti di corpo e d'anima? Sono essi nati per questo? Sono eletti a ciò da Dio? Non si viene a capo del perchè debba essere così.

Il mondo s'offriva cosi lieto ai miei occhi; egli tramontò per me, appena scorsi lui solo! Angoscia mi prese, poichè vidi quello sparito; ma più bello e più vario, ecco egli sorse pur nell'aspetto dell' amico.

Sognai solo di delizie, ogni volta m'accadde di rallegrarmi; ben credeva mi brillasse dinnanzi, come oggi, splendor di stelle; non era tutto che ombra, quando non ebbi la letizia, la quale ora, pari a sorgente viva, rampolla perenne da sè stessa.

Mi si palesarono le potenze dell'amore; una lieta brama io sento sbocciare nel cuore, di avviluppare coi miei sguardi d'amore la creazione, tenere uniti al mio petto Dio, cielo, mondo.

Può reggere cotanto il cuore in una sol volta? Non mi ritrarrò trepidante, poichè non è tutto che una cosa sola. Per mezzo d'amore mostrerò al mondo, ch'io sono schiava d'amore, e lo dirò ad ogni fiore, che tu sei il mio sposo.

I doni d'amore (deh, non t'adirare contro la sposa!) li prodigherò su tutta la terra, come primavera cade in rugiada dal cielo.

È rimasto tanto a me; io posso amar l'universo intero, senza sottrarre nulla a te, unico, soave e fido!

4.

(*Primo mazzo*, *3*)

Tu anima mia, tu cuor mio, tu mia delizia, oh tu mio dolore; tu il mio mondo nel quale vivo, tu il mio cielo entro il quale oscillo, oh tu la mia tomba, dentro la quale calai il mio affanno in eterno!

Tu sei il riposo, tu sei la pace, tu sei il cielo datomi in sorte. L'amarmi tu, fa che io pregi me stesso; il tuo sguardo mi ha trasfigurato dinanzi a me; tu mi sollevi, amando, al di sopra di me medesimo, oh mio buono spirito, effigie sublimata di me stesso!

5.

(*Primo mazzo*, *12*)

Il cielo ha pianto una lacrima, la quale credette di perdersi nel mare. La conchiglia venne e la racchiuse: ora tu sarai la mia perla. Non ti prenda timore dell'onde; io ti trarrò quetamente attraverso, oh tu mio dolore, tu mio piacere, tu lacrima di cielo nel mio seno! Concedi, cielo, che nell'animo puro io custodisca la più pura delle tue stille.

6.

(*Primo mazzo, 16*)

Il tuo amore mi colse all'improvviso, come primavera la terra; ora che l'inverno ha ceduto, questa appena si accorge che sorvenga il caldo.

Ma la forza segreta del sole le ha già toccato il cuore; nella radice si sveglia il succo, già prima che il ramo se ne risenta.

La neve si scioglie, le nuvole si dileguano, s'accese la prima fioritura. Ed ecco la terra mira sè stessa in pieno ardor di germogli, nè sa come avvenne.

7.

(*Terzo mazzo, 65*)

PRIMAVERA PRECOCE 1821

Era la primavera nell'alitar degli zeffiri, e nel mite splendor del sole; ma non vi si frammischiava olezzo, non colore di fiori.

Bene stava la nuova gloria dell'azzurro, sorridente, nella serena scena del cielo, ma pure non voleva il fresco verde arrischiarsi fuori sui prati.

Allora essa errava, celata nel verde velo, su e giù pel suo giardino; che cosa le darà

per la festa di primavera, egli che le diede così spesso quanto ebbe di più bello?

Egli nulla può oggi donarle; è così povero; se ne affligge in segreto; non può, per quanto se ne strugga, ottenere la primavera, che pur volentieri le offrirebbe in sacrifizio.

E se tu non hai nulla da offrirle, deh, non consumarti in sterile affanno! Il dono tenta di carpirlo a lei stessa; altrettanto, quanto tu sei povero, essa è ricca.

Ed ecco, quale ardito vagheggiatore, un petulante rosaio canino si sporge verso il verde velo della padrona, e lo tien fermo, atteggiato di dolce sdegno.

Egli benedice il premio, che la sua fortuna gli reca, di far pompa di verde non suo, e vede stupito, fiorir nel verde la rosa primaverile del volto.

8.

(*Primo mazzo, 17*)

Rosa, mare e sole sono immagine della mia diletta, la quale della sua dolcezza ricinge tutto il viver mio.

Tutto lo splendore diffuso, tutta la rugiada della campagna a primavera, stanno insieme raccolti nel solo calice della rosa.

Tutti i colori, tutti gli olezzi sparsi nella

campagna a primavera, s'affaticano a gara per produrre, uniti, la forma della rosa.

Rosa, mare e sole sono immagine della mia diletta, la quale della sua dolcezza ricinge tutto il viver mio.

Tutti i fiumi hanno il lor corso sulla terra, sol perchè s' affrettino bramosi al sepolcro in grembo al mare.

Tutte le sorgenti scorrono pel loro inesausto fondo, per chiudere in giro il cerchio fiorente della terra.

Rosa, mare e sole sono immagine della mia diletta, la quale della sua dolcezza ricinge tutto il viver mio.

Tutte le stelle per il cielo sono uno sguardo d'amore della notte; esso muore nelle nebbie mattutine, appena si svegli il giorno.

Tutte le luci dell'universo, il diffuso splendor del cielo, scorrono insieme lucenti nel raggiante diadema del sole.

Rosa, mare e sole sono immagine della mia diletta, la quale della sua dolcezza ricinge tutto il viver mio.

9.

(*Primo mazzo*, 22)

Mi veggo, come dentro uno specchio, nell' occhio dell' amor mio; è rotto dinanzi a me ogni suggello, che mi celava a me stesso.

Nel tuo sguardo mi trasparve il mio cuore ed il mondo; ciò che v' ha nel mondo di vero e ciò che v'ha di nullo, sta rischiarato in eterno dinanzi a me.

Come per il mio seno si trasfonde il tacito palpitar del tuo cuore, così sento la forza che muove il creato dal primo all' ultimo giorno.

Gli astri si muovono tutti intorno a amore; amore è la lor vita, amore è la morte loro; ondeggia in me un moto universo di gaudio d' amore e di pena d' amore.

L' anima della creazione è pace eterna, il suo soffio di vita continua guerra; ecco, pace ebbi in sorte, vittoria sopra morte e vita, vittoria!

Io dico quetamente all' amore nel cuore, come fiore allo splendor del sole: Tu dammi piacere, tu dammi dolore! Per te vivo e per te muojo.

10.

(*Primo mazzo, 44*)

Prima che ti trovasse, ti presentì in me la canzone, e non mi ha la canzone aperto la via per raggiungerti?

Là io t' incontrai, dove traeva col liuto; sia benedetta l' ora, dacchè per te lo toccai!

Mi fu forza una volta palesarmi, come in sogno, poeta; ora tu mi sorgi dinanzi; io sono ora veggente.

Da tempo m'esercitai nel giro ristretto delle forme, acciò ora rispecchiassi incontaminato il divino pensiero; acciò dal ristretto giro delle tue braccia, io spargessi nel mondo, col canto, questo pensiero divino dell'amore, che tutto mi tiene.

11.

(*Primo mazzo*, *46*)

A predicare al mondo il tuo Vangelo d'amore, tu non mi creasti muto: tu mi hai dato per compagno il sonoro libero vibrar delle corde, che io così lungamente percossi, e se piacque al tuo orecchio, ne ho premio che basta.

Per ricompensa del mio canto d'amore tu m'hai concesso l'amore, e per esso la forza novella di procedere al suono di purissima armonia.

Cantai fin qui, come in sogno, del paradiso e dell'albero della vita, che io scorgeva da lungi.

In mezzo al paradiso tu ora mi conducesti, all'albero della vita, il cui tronco più non attornia il serpente.

Tu stessa mi ponesti in mano il frutto, affinchè lo mangiassi, ed esso non mi cacciò in

fuga lungi da te, nè mi ridusse a vestire il cilizio.

Per eccesso di clemenza tu compiesti verso di me il miracolo; dalla coscienza della mia colpa mi portasti all'innocenza.

Io canto nello splendore della tua grazia; porgete orecchio, come risuonano le corde! L'amore ha, nella corona di stelle, riconciliato Iddio col mondo.

12.

(*Primo mazzo, 26*)

Un riparo contro i rigori del verno io cercai, e trovai la benedizione celeste dell'eternità. Oh come ben t'avverasti, parola: Chi poco cerca, quegli trova di molto! Cercai il breve riposo del pellegrino, e trovai la mèta del mio viaggio.

Una porta ospitale desiderai solo aperta per averne accoglienza; un cuore amante mi si aprì contro speranza. Oh come ben t'avverasti, parola: Chi poco cerca, quegli trova di molto! Volli essere di lei l'ospite invernale, e ne divenni il prediletto compagno.

13.

(*Terzo mazzo, 69*)

Quest'armonia d'arpa nel mio seno, cui tu donasti tanta dovizia di corde, insegnami, o

cielo, a contener la gioia che tu me l' abbia destinata!

Quest'anima preparata a puri accordi, essa è eco di cielo nel profondo; ogni debole suono si dilegua ondeggiando, quasi angioli chiamassero angioli.

Certamente un canto è questo, ma non di quei che passano per le labbra, bensì sovrabbondanza d'amore, scaturito dal cielo, dall'anima.

Tutto deve, servendo a questo tacito canto, tramutarsi in suono: volto e atteggiamenti, sguardi, sorrisi, parole, movenze.

O umido soffio del mondo, non far mai che s' allentino queste corde! Pure l'anima che le ispira, ha anche forza di tenderle di nuovo.

Sì, la tua armonia è così chiara, come lo splendore della stella vespertina, che la nube oltrepassa e non vela, a quel modo stesso che il cordoglio si dileguò appressandosi a te.

Quest' arpa divina, che riconcilia il mio cuore con sè stesso, gli risuoni con eterna armonia: amore, amore, amore!

Questo salterio, questo solo, sia modello alla mia lira, affinchè essa inviti tutto l' universo all' eterna festa d' amore.

Cielo! Dammi questa ricompensa, che il mio amore, che il mio canto non debbano mai recare un suono falso alle pure corde.

14.

(*Primo mazzo, 38*)

Il cuore della diletta s'è svegliato da una notte piena d'affanno; io gli ho recato un saluto pel nuovo mattino di gioia.

Il cuore della diletta s'è svegliato come da cupo sogno; esso mira stupito intorno a sè, nell'universo, la magnificenza di primavera.

Il cuore della diletta s'è svegliato a nuova vita; un cielo gli ha sorriso, entro il quale esso vuol dileguarsi.

Il cuore della diletta s'è svegliato, come la rosa nel cespuglio; l'amore l'accarezzò d'un fresco soffio.

Il cuore della diletta s'è svegliato; si muove in festa e in tripudio, e la sua ricca potenza di gaudio vuol profondere su me.

Il cuore della diletta s'è svegliato; io l'ho svegliato, e vigilo, affinchè nessuna notte d'affanno lo ricopra.

15.

(*Quinto mazzo, 53*)

Io rabbrividisco trovando nel mio giovane petto, dacchè il velo gli fu tolto, tanta pienezza d'inaspettato gaudio.

Un tal mare, una tal miniera d'affetti e di brame, una tale prodigiosa potenza di sentire e di amare.

Donde venne quel che ora qui scaturisce, la meravigliosa vita che si riversa sul mio diletto, e sovra il mondo che lo circonda?

Dice il mio diletto, che questa dovizia abbia in me dormito a lungo, quetamente celata, ed il suo bacio solo l'abbia qui risvegliata.

16.

(*Primo mazzo, 52*[1])

L' amore regna, nè giova riluttanza: esso regna, e rendersi a lui giova soltanto. Il suo sguardo abbassa, e la sua parola innalza; farsi forte della propria alterigia non giova ad alcuno. È dolce il suo giogo, ed il suo peso è lieve; pure giova anche gravezza che egli doni. Egli ha il dolce calice e l'amaro; qualunque bevanda egli ti mesca, giova. Dona

---

[1] È questa una poesia fatta a imitazione di certe poesie persiane dette *gazzelle*, nelle quali la medesima rima, e per lo più la medesima parola, viene ripetuta alla fine del primo e del secondo verso, e poi di tutti i versi seguenti di numero pari. La parola ripetuta qui è il verbo *frommt* che corrisponde all' italiano *giova*, che perciò mi studiai di conservare come nell' originale.

Nell' edizione completa la poesia è più lunga di 8 versi in fine.

la tua vigna in mano al vignaiuolo, poichè giova coltello tagliente a selvatiche viti. O voi, pellegrini d'amore! Gittate lungi l'orgoglio, legno da cui non giova aver bordoni. Non si sale di monte in monte, inerpicandosi, al cielo; alzarsi a volo giova, sovr'ali d'amore.

17.

(*Sesto mazzo*, 75)

Diletta! Ultimamente, quando i preparativi di quella festa, che ora (sia lode a Dio) è passata, ti tenevano in casa per parecchie ore, lontana da me, io entrai quatto quatto, dietro a te, nella dispensa, e tu lo sai: erano appena incominciate tra di noi le dolci parole, quando il babbo (arrivava appunto dalla città), di sul piazzale chiamò subito la sua figlioletta. Corresti fuori, e mi lasciasti addietro rinchiuso. Allora divenni, non visto, testimonio del suo amore, di quell'amore che già da tempo conoscevo, pur mai non mi toccò così dappresso il cuore. Sentii com'egli ti dava dolci nomi vezzosi, voleva sapere come ti sentissi, dimandava se fossi di buon umore. Diletta! Le parole non le capii tutte, ma mi commosse il suono della voce. E dissi: A costui tu vorresti rapirla? E quasi come un peccato m'apparve.

Ma dentro di me ho giurato di cimentare ogni forza d'amore, che possa capire in petto d'uomo, per compensarti l'amore del padre, per compensare al padre la perdita, ispirandogli l'intima sicurezza che tu sei felice.

18.

(*Terzo mazzo*, *68*)

A me tralcio del materno ceppo, era condizione di vita e delizia oscillare lassù lieve nell'aria, e sentirmi parte del saldo ceppo.

Svolazzando così in gentil piacere, venni vicino a te, dapprima per gioco; anzi che m'avvedessi di prender colà radice, nel tuo cuore piantai le mie radici.

Debbo dunque perdere uno dei due, il mio ceppo là, queste radici qui? Guarda, dal ceppo mi son divelta, e la mia vita mette ora in te le sue radici.

Tu facesti crollare il ponte, che era tra me e il sogno della mia infanzia. Ahimè! svegliata a nuovi dolori, a nuove felicità, non ho ancora piena coscienza di me stessa.

Questo solo sentii pienamente: quello che fu non torna più mai per me, e in te, o diletto, per me si trova affanno in eterno o eterna felicità.

19.

(*Primo mazzo, 15*)

Dio! Che dal seno d'una debole donna possa elevarsi un sentimento così forte e gioioso, consapevole di sua forza, abbracciando tutta la vita!

Un eroe che tutto arrischia per l'unico pensiero! Tu arrischi tutto il tuo, senza titubanza, per quell'unico uomo.

Quando, l'occhio velato di generose lacrime, tu mi tenesti fortemente avvinta, gloriosamente soggiogasti vita, terra e destino.

20.

(*Primo mazzo, 58*)

Dacchè una volta t'ho trovato, non posso più perderti; dacchè tu m'hai avvinto una volta, tu devi ornarmi qual corona in eterno.

Prima che il cielo ti desse a me, non ti presentiva l'intenso mio desiderio; dacchè da lui t'ho ricevuto, nessuna potenza del mondo a me ti toglie.

21.

(*Primo mazzo, 5*)

Oh mia stella! Vicino e lontano più d'un soave raggio m'era apparso; ma incostanza tro-

vai dappertutto, e fedeltà solo nelle tue sembianze.

Oh mia stella, che lascio volentieri guardare nell'intimo del mio cuore! A te sola confiderò la mia pena, a te sola il mio dolore.

Oh mia stella! Al Signore supplico, che mi ha concesso la grazia di questo raggio, ch'egli mi conduca dolcemente, per mezzo tuo, dalla mia guerra alla sua pace.

Oh mia stella, che il Signore mi pose nella volta celeste dell'anima, ove non giunge schiuma di onde agitate!

Oh mia stella, che volentieri si volge all'insorgere dell'animo mio, e mostra la via sicura a questa navicella, a traverso la notte e gli scogli!

Oh mia stella, debbo camminar lontano verso il mite splendore dei tuoi raggi? Pur la tua luce mi promette scorta per ogni sentiero.

22.

(*Primo mazzo*, 7)

L'amore disse: Nello sguardo della diletta tu devi cercare il cielo, non la terra, affinchè in quello si rinfranchi la forza migliore, e l'immagine stellare non divenga per te foco fatuo.

L'amore disse: Nell'occhio della diletta tu devi cercare la luce, non la fiamma, affinchè ti

serva di lume nell'eremo oscuro, anzi che ti consumi le provvigioni della tua vita.

L'amore disse: Nella soavità della diletta tu devi cercare le ali, non le catene, affinchè ti sollevino al sole, non ti traggano in giù verso le rose e l'ortiche.

23.

(*Primo mazzo, 20*)

Attizza la fiamma del sacrifizio, chè divampi sempre più alta e più chiara, affinchè io possa sacrificarti interamente quanto è in me del terrestre ceppo!

Tu, lampo di luce celeste, splendore di natura più pura, raggio del volto divino, ed io non sono che polvere!

Oh, come cade genuflesso nell'ima sua piccolezza, il mio amore accanto a te! Come tu sorvoli a me, sorridendo, in alta angelica purezza!

Sollevami sopra i tuoi vanni; dissolvi il mio cupo sogno; liberami dai pesanti vincoli, che mi traggono giù, ov'è misura di spazio.

Deh, fa'che il tuo soffio dissipi dallo specchio dell'anima mia l'offuscamento invasore dei sensi! Deh, rompi con la tua chiara favella questo circolo di sussurranti fantasmi!

Fa' che svanisca da me il mio Io, che mi

fa discorde da me stesso, affinchè Dio e te e il mondo io senta in armonia.

24.

(*Primo mazzo, 32*)

Non stringerti con saldo giro di braccia può bastarmi, sibbene compenetrarmi teco spirito con ispirito, sollevati ambedue.

Ancora stanno le barriere dei corpi fra due anime, segnando il confine; finchè non crollano in polvere, non sorge libera la fiamma celeste.

Amore! Debbono le tue vampe consumare per intero questo corpo, poichè esso vuole impedire, che due faville s'inalzino confuse in un solo splendore.

Tremando, o fiamme, vi toccaste nel bacio desioso. Ora, mescetevi insieme, una vampa sola che il mondo ne abbruci!

SECONDO MAZZO

1.

(*Primo mazzo, 1*)

Meravigliosamente fiorisce intorno a me la primavera; vibra il gorgheggiare degli usignoli alle finestre; il cielo, il sole miran sereni, dall' alto, nella stanzetta, dove io siedo e canto.

Più che fiori ne' campi sbocciano, sotto la mia penna, ogni giorno, canzoni. E dal fiorir delle mie carte volgo gli occhi, ogni tratto, a quello della primavera là fuori; le sorrido e la veggo sorridermi incontro. Ognuno di noi due sembra contento di sè stesso e dell' altro; ognuno compie la sua opera, e lascia che l' altro la compia. E, cantando quant' è lungo il giorno, io sempre penso alla sera, quando, per dolce ricompensa della dolce opra giornaliera, io vado alla soave fanciulla, che mi fa beato, come mai non sognò la mia mente, di fida modesta devozione.

Ben per lei sola ho cantato, come per lei sola s' adornò primavera. Ed essa s' allegra dei fiori della mia canzone, come delle ghirlande che la nuova stagione le offre. Essa divide i suoi sorrisi trai due amici, e ognuno gode della sua parte, senza invidia dell' altro.

Amare, cantare e mirar la primavera; cantare e mirar la primavera e amare — havvi al mondo àmbito più grato di questo, ove io, scherzando, mi muovo? E, a condirmi d' acredine il dolce calice, a spingermi più sollecito al godimento, sta nel lontano, accennando, l' addio. Io lo vedo venire alla mia volta, atteggiato a comando, dicendo: Tutto questo tu devi lasciare.

Come la vita è bella perchè ha fine; come

la gioventù è leggiadra perchè fugge; come è vezzosa la rosa perchè appassisce, così sento oggi doppiamente una fortuna, che domani già vuol rapirmi la morte.

Io vorrei por fine a canzoni incominciate, ma senza fine sgorgano esse nel cuore. Bocci di rose vorrei vedere ancora aprirsi in fiore nel giardino, e coglierli. E il sole di questi occhi profondi, i quali con ogni sguardo parlano d'intima fedeltà, di sentire che abbonda perenne, vorrei ancora assorbirlo per intiero nell'anima.

Fa', o cuore, che non ti soverchi la calca, ma prendi invece, cauto, quel che t'è lecito ancora: Tutte queste canzoni non ancora nate, tutta la speranza di questi bocci di rose, questa primavera, questo cielo d'amore, tutta questa fortuna, oh stringila insieme, quando ti parti, in un sentimento d'amore! Portala teco! Chi la potrà rapire all'anima? Se ne nutrirà la memoria, quando l'ora presente ti ricusi il dolce nutrimento, al quale era avvezzo il tuo cuore. Fantasia e amore, la cui ala non cura intervallo di tempo e di spazio, ti riporteranno di continuo, ove tu sia nei deserti, nel paradiso che abbandonasti.

2.

(*Primo mazzo, 45*)

Coll' aurea chiave della fiducia la diletta mi ha aperto il suo cuore. Oh pienezza di estasi beata! Oh visione, ch' io là godetti!

Come irradiato, come riscintillante io vidi questo cuore per eterne luci d'amore; nessun'ombra, nessuna nube, nessuna oscurità; tutto puramente diffuso in luce e splendore.

Quale eroica allegrezza d' amore, quale forza di coraggiosa abnegazione, quali brame celestialmente sfuggite alla terra, quale divino entusiasmo della sofferenza!

Oh quale esaltarsi, umiliarsi, rinunziare a sè stesso, donarsi intieramente; perfetto, intimo consenso, scambio dell'anime, immedesimarsi di vite!

Sorgenti vive del sentimento, quali mai sogno di poeta udì ancora rumoreggiare; splendori dell'universo, scintillar di stelle, quali mai contennero vôlte celesti!

Può un tale abisso di beati dolori, una tale esuberanza di celesti voluttà capire tutt'insieme in un cuore? Or questo tutto, io l'ho conquistato.

Dio! tu che mi donasti questo tesoro, se avvenga ch' io alzi mai, insaziabile, questo

sguardo ad altro bene sulla terra, ch'io possa risolvermi in nulla al tuo cospetto!

3.

(*Terzo mazzo, 61*)

Vennero da me gli antichi eroi, e vollero essere cantati da me. Io dissi: Non v'è posto qui per voi; mi tiene tutto uno solo:

L'eroe che è dal principio del mondo; voi non foste che le sue ombre; il cielo lucente è la sua tenda, e sole e luna sono il suo stendardo.

A che lotta per un palmo di spazio un eroe nel suo palmo di vita? L'eterno re, il sogno d'amore, chiama il suo dominio infinitezza.

Quant'è poca cosa il sangue, che corse per corone appassite nel campo sonante per armi, di fronte a tutto quello, che silenzioso si sparse per ogni cuore, che amore muove.

Nulla può compiere la mano dell'uomo, che sia degno di toccare un cuore. L'azione seria è giuoco da fanciulli, e divino è solo lo scherzo d'amore.

Qui dorme Amore in queta voluttà, e guida in sogno il mondo: suo trono e sua culla il petto della diletta, sua ninna nanna di vittoria il mio canto.

4.

(*Quinto mazzo, 35*)

La diletta dimanda, perchè io ami? E ti dovrei risposta, bella interrogatrice, se tu volessi sapere da me perchè io respiri, perchè viva e sia?

La diletta mi dimanda, che cosa io ami? Io amo te e il mondo in te; io amo in te l'amore del Creatore, e l'ornamento in te raggiante della sua creazione.

5.

(*Primo mazzo, 21*)

Come realmente il sole risplende, come realmente la nuvola piange, come realmente la fiamma scintilla, come realmente la primavera fiorisce, così veracemente, mentre io ti tengo avvinta, è sorto in me il sentimento: Tu mi ami come io amo te; io t'amo come tu ami me.

Il sole può oscurarsi, la nuvola cessar di piangere, la fiamma di scintillare, la primavera di fiorire! Noi ci terremo saldamente avvinti, e sentiremo sempre così: Tu mi ami come io amo te; io t'amo come tu ami me.

6.

(*Quinto mazzo, 39*)

Io t'amo perchè m'è forza amarti; io t'amo perchè non posso altrimenti; io t'amo per comando del cielo; io t'amo per potenza di magia.

Te amo come la rosa il suo cespuglio; te amo come il sole il suo splendore; te amo perchè tu sei il mio soffio di vita; te amo perchè amarti è l'esser mio.

7.

(*Primo mazzo, 62*)

Sgorgò un torrente d'amore dal cuore della mia diletta, e, piegandosi alla mia volta, io lo ricevetti senza dolore nel mio cuore.

E, com'egli ebbe attraversato fluttuando il mio petto, riversò in lei le sue onde in queto desiderio.

Essa sentì come io profondamente riposava nella sua pace; io sentii, al lento pulsar delle mie vene, com'essa quetamente dormiva.

Ci guardammo allora, meravigliati come sulla terra possa venire a due cuori tanta pace di cielo.

8.

(*Secondo mazzo, 38*)

Per il mio giorno natalizio, il sedici di maggio, più d' un bene mi augurò la mia diletta.

Dolcemente inebriato suggeva il mio orecchio la lusinga degli augurj, e, quando il suo cuore li ebbe tutti esauriti, io recai ancora questo a me stesso: Che Dio mi serbi questo sentimento dell' amore nel cuore senza velo di nube, così che a ogni momento mi sia presente la mia fortuna:

Come io l'ami, ed essa mi ami; come io le doni ed essa doni a me; come mi renda felice colei che io rendo felice; come m' incanti colei che io incanto; come intimamente mi senta colei che io sento vivamente; come mi sostenga colei che io avvinco; come io la porti ed essa mi sollevi; come io viva per lei ed essa viva per me.

9.

(*Primo mazzo, 59*)

Diletto, quale fortuna sortisti, che Dio t' abbia donato per l' uso giornaliero, quel che per altri è adornamento di giorno festivo.

Al fuggevole raggio dell' amore si riscal-

dano gli altri, mentre attraversano la valle con faticoso cammino.

Ma tu, nello splendor del sole, non hai altra cura, che di lasciar fiorire tutti i fiori per tua corona.

Altro dovere non hai sulla terra, che di espandere gioiosamente col canto tutto l'amore che t' ispira.

Quando hai adornato la tua sposa, quando hai cantato nell' abbondanza del cuore, hai anche rapito il mondo d'incanto, e la tua opera è compiuta.

10.

(*Primo mazzo, 60*)

Io non saprei, ove li paragonassi, se il mio regno sia maggiore o il tuo? Per certo le zone celesti del canto sono pari al territorio della leggiadria.

Due paradisi che ci risplendono dinanzi, il tuo illuminando il mio, e il mio il tuo, che si limitano a vicenda, e sono ambedue insieme uno solo.

Dove termina l' incanto dell' amor tuo, principia il mondo raggiante della mia canzone; e dovunque l' anima si volga, un cielo le sta aperto.

11.

(*Quinto mazzo*, 2)

Signore Iddio! Un angiolo nella terra degli errori, un angiolo adorno di celesti fregi, eppur calcato nella polvere; uno sconosciuto messaggero del cielo, che tu inviasti quaggiù, e che, rivolto a te, mira in su di continuo, io qui l'ho trovato, con esso lui mi accompagnai, mi offersi ai suoi servigi col dono delle canzoni, il quale io tengo pure da te.

Ho sparso, accarezzando, rose sovra i suoi sentieri; ho voluto coi miei accordi abbellirgli la vita, con soavi visioni di cielo mitigargli la rozzezza della terra. L'angiolo ha accettato i miei pii servigi; sembrò rallegrarsi della fedeltà del suo servo: innanzi all'alitar della mia canzone, pare il mondo sorridergli. In tacito incanto egli è rapito, vedendo come bellamente io lo sappia adornare.

Signore Iddio! Fa' che quest'angiolo, che questo stelo di giglio fiorisca nella tua rugiada, a ornamento dei pascoli della terra! Donagli serene sembianze, e a me concedi ch'io gli serva di soffio primaverile, dinanzi al quale non gli abbisogni tremare, al quale egli possa, lievemente oscillando, render grazia della lieve armonia. Non invano avrò vissuto, se la fe-

conda fioritura piegata a terra di questa vita angelica, si raddrizzerà al mio soffio.

Signore Iddio! Quando tu richiami un giorno quest'angiolo dalla terra degli errori al cielo pel quale lo creasti, lasciami, per amor della devozione ch'io gli consacrai in segreto, oh lasciami, per il tacito amor dell'angiolo, oh lasciami senza angoscia giungere lassù con lui, difeso dinanzi al tuo trono dalle sue ardenti preghiere!

12.

(*Quinto mazzo*, *3*)

Ella disse: Mi ricusa la sorte splendor di fortuna, pure ogni ninnoletto che, per ornamento, per giuoco, mi cada in mano, se tu sapessi, amico mio, come possa rallegrarmi!

Come oggi mi dia allegrezza un fiore novello nel giardino, e dimani il saluto d'un'amica; l'uccello che mi canta il buongiorno, il messaggero che mi porta il saluto di lontano; come io gioisca se la mattina menai a bene una faccenda di casa, e se la sera feci la mia passeggiata fuori di porta; se nell'ora propizia trovai nel buon libro un detto cavato fuori dell'anima mia; e se il mio pensiero si mira nella tua canzone come nello specchio che abbellisce: — una parola, uno sguardo, un soffio,

un raggio di sole, le sparse innumerevoli scintille di gioia, tutte io quetamente le raccolgo insieme, e il mio tesoro è sempre in crescenza.

Io dissi, mentre la stringevo nelle mie braccia: Tu chiami piccoli questi tesori, e li senti grandi. Chi ti rapirà quel che tu senti tuo così? Quanto gioisco d'esserne parte! Mai sia dall'inquieto turbinio del mondo turbato il tuo sicuro sentimento di proprietà! Quando vana grandezza crolla in rovina, costruisci tranquillamente da frammenti il tuo mondo, perchè da tranquilli elementi soltanto, che s'accostano insieme, ogni tutto nasce e si svolge. Così tesse il cielo la sua eterna corona dallo splendore di molte modeste stelle. Così da schegge di diamante si vede alfine composto l'anello raggiante.

Così da singoli fiorellini soltanto tesse pur la natura il suo tappeto di primavera.

13.

(*Quinto mazzo, 5*)

Quando dice una parola la diletta, io spesso non la sento tanto profondamente, o forse, tutto compreso nel godimento, non discerno come profondamente io la senta. Ma quando son solo, emerge la tacita parola, e, mentre essa

fiorisce a canzone, l'animo mio stupisce, e vede: che ella sente più profondamente, più chiaramente e più poeticamente del suo poeta; solo la parola che ella dice è poesia, e nessun'altra.

14.

(*Sesto mazzo, 64*)

Diletta! quella letterina che scrivesti a mia madre, che tu ami come fosse tua; così bella e semplice, così placida e amorosa; sì, v'era tutta la tua immagine in quella lettera; ed ella, senza averti ancora veduta, ti vede ora lì tutta dinanzi ai suoi occhi. Debbo io dire come tu l'hai commossa? Sì, il posticino che ora ti spetta, tu l'hai preso nel suo cuore, vicino, così vicino, più vicino non potei giungere io stesso. Ascolta ciò che essa mi disse:

— Il tuo tesoretto, così disse, per vezzi è proprio una gattina. Non s'è così bene insinuata presso di me, che mi pare come l'avessi tenuta nella culla! Sta' in guardia! Per certo con le carezze e le lusinghe, ti trarrà un giorno il cuore dal petto. —

15.

(*Sesto mazzo, 44*)

Io e la mia diletta siamo in lite, per sapere se ella sia la mia creatura o io la sua. Ognun

di noi vuol fare dell'altro il suo fanciullo, acciò lo possa amare per tale; poi, a rovescio, vuole ognuno di noi essere il fanciullo dell'altro, per lasciarsi amare in quello stesso modo. E la mamma, che ci guardava questionare, disse:

— La conclusione è questa, che voi tutti due, di solito persone di giudizio, ora siete tornati fanciulli. Ebbene! Aspettate! La vostra mamma metterà mano alla frusta, se non fate la pace a baci. —

16.

(*Quinto mazzo, 36*)

Ogni volta che io ti dimanderò: Mi ami tu, o diletto? tu devi rispondermi: Io t'amo, o diletta!

Se con gli sguardi ti dimanderò: Mi ami tu, o diletto? con baci tu devi rispondermi: Io t'amo, o diletta!

E se un sospiro ti dimandi: Mi ami tu, o diletto? deve un sorriso rispondermi: Io t'amo, o diletta!

17.

(*Sesto mazzo, 53*)

Ben essi dicono che un bacio sia scherzo, ben essi dicono che un bacio sia giuoco; oh

come un bacio mi cadde sul cuore, oh come sul cuore mi cadde un bacio!

Io non ti bacio per ischerzo; io ti bacio proprio sul serio, e se tu mi baci altrimenti, ti prego che meglio l' impari.

Io, con questo bacio, ti dico che tua sono e rimango, ti dico che m' è forza in eterno dichiararmi tua donna.

Tu mi dicesti il medesimo; tu ami sul serio e non per giuoco, e se il mio labbro t' interroga dubitante, danne col bacio sicurezza al mio cuore.

18.

(*Terzo mazzo, 48*)[1]

La diletta mi sta dinanzi al pensiero così bella, che i miei sensi ne ondeggiano stupiti.

Il suo volto mi sorrise così soave, che i raggi me ne tremano deliziosamente nel cuore.

I radiosi spazî della rosea guancia chiamano al piacere, e cupe aleggiano intorno le sinuose ciocche dei capelli.

L' iride dei suoi occhi, com' è leggiadra quando si sveglia nella rugiada, e, quando cade ebbra nel sonno, com' è bella!

---

[1] Nell' edizione completa sono aggiunti quattro versi in fine. Tralasciai il più delle volte nella mia traduzione il ritornello: *wie schön! wie schön!* che male si può rendere in prosa.

La palma dell'Eden, che tanto lungamente rintracciai nei miei sogni, io l'ho trovata nella snella persona.

La sorgente di vita, di cui ero assetato, m'ha ristorato, appena le mie labbra bevvero dalle tue con tanta soavità.

La speranza dello spirito, le illusioni dell'anima, il tuo sogno, o fantasia, è qui penetrato con tanta soavità in limitate forme corporee.

I fiori di primavera, le stelle del cielo tu me le porgi riunite in ghirlanda; come debbo rendertene grazia? Oh soavissimo senso!

19.

(*Quinto mazzo, 20*)

All'amico, che doveva ritrarmi la diletta, convenne prima leggere qui queste canzoni, poichè volle crescer forza all'occhio, per fissarlo nell'intima essenza del suo modello.

Poi disse, quando le ebbe lette: Come potrebbe un pittore ritrarre la sposa, come qui fece il poeta? Da ogni pagina io veggo raggiare i tratti di un angiolo.

Egli disse con rugiada di pianto sulle palpebre: Mio padre fu orefice, pur mai non potè fornire tale un vezzo, quale il poeta qui scelse alla sua sposa.

20.

(*Sesto mazzo, 33*)

Mamma, mamma! Non credere, perchè io l'amo tanto, che mi manchi affetto per amarti come prima.

Mamma, mamma! Dacchè io l'amo, t'amo davvero di mòlto; lascia che ti stringa al mio cuore, e che ti baci come egli mi bacia.

Mamma, mamma! Dacchè io l'amo, t'amo davvero con tutto il cuore, perchè tu mi donasti l'esistenza, che salì per me a tanto splendore.

21.

(*Sesto mazzo, 61*)

Tu t'immagini, o cara mamma, che quand'io sono col mio diletto, non ci venga in mente altro pensiero che di baci.

T'inganni, o cara mamma! Io posso, anche se tu guardi, baciare il mio diletto. Guarda! Ecco, io lo bacio.

Ma quando sediamo soli, in tranquilla intimità, come ci accorciano il tempo gravi pensieri!

Quante mai cose importanti ha da confidarmi il diletto! Egli svela ai miei occhi tutto il suo cuore, la sua vita intera.

Egli non vuol celarmi nulla, nè io gli celo alcun che. Noi conosciamo le nostre anime, come i lineamenti del viso.

Poichè tutto deve sulla terra esser chiaro tra noi, anzi che possiamo diventare una coppia concorde.

22.

(*Sesto mazzo*, 27)

Io geloso, amor mio? Di chi potrei esserlo, se non di me? Potrei esserlo dell'aria mattutina, o dell'olezzo dei fiori? Quando ero gelosamente cupido di parole e di sguardi, m'era una sventura se altri portava via da te uno sguardo, una parola. Dacchè tu mi hai dato la tua dolce vita in perpetuo intimo dono, non so forse io di sicuro che, oltre a me solo, tu non la puoi donare a nessuno?

23.

(*Primo mazzo*, 47)

Io dissi: Tu sei ora il mio mondo. Ella mi disse: Come piccolo è mai questo mondo! Ti piacerà a lungo andare? Dovrebbe, io temo, esser più ricco.

Amico mio! Abita in questo mondo soltanto amore, amore, amore; e se questo non ti tien fermo, di necessità il mondo è perduto.

24.

(*Sesto mazzo, 74*)

Ella disse: Non ti sbigottire; essa è tua, è tua in vita e in morte. Io dissi: E sei tu, sei tu mia? Come non dovrei dunque tremare?

Come dovrei portare nel petto l'infinità dell'amore, e non fermarmi esitante, sopraffatto dalla nuova beatitudine?

25.

(*Quinto mazzo, 57,*
di cui la presente canzone non è che una parte.)

1. Jeri io era Atlante che reggeva il cielo, quando il cuore della diletta palpitava sul mio petto; le stelle dei suoi occhi si muovevano in giro al di sopra di me, e come etere mi aleggiava d' attorno il suo respiro.

2. Oh stringi il laccio d'amore più saldo ancora! Dacchè io respiro, non trovai ancora riposo. Lascia ch'io esali in te il mio soffio di vita! Mi manca qualcosa, fin che sono ancora un po' diverso da te.

3. M'è il tuo bacio, quanto più lungo, tanto più caro; tanto più caro m'è il tuo braccio, quant'è più stretto. Mi reca, è vero, il tuo ba-

cio, il lungo bacio, sgomento; ma cresce in me, con lo sgomento, il piacere.

26.

(*Secondo mazzo, 9*)

Finchè tu puoi fare a meno di me, perchè dovrei importi dei limiti? Io rimango tua, quella che tu guadagnasti. Va' pure! Non me ne offendo.

Ma se poi, o diletto, tu dovessi aver necessità di me, e nondimeno tu stesso non volessi, superbo, cercarmi;

Allora io ti cercherò, e, no, non mi lascerò respingere: Diletto! Ora tu abbisogni di me; ora io rimarrò presso di te.

27.

(*Sesto mazzo, 51*)

Tra conversazioni e banchetti m'hanno stancato del tutto il mio diletto; nel suo occhio si spense lo splendore; sparuto, cruccioso divenne il suo sembiante.

Io lo presi segretamente per mano, e lo trassi via al riposo meridiano; io, stando dinanzi a lui, tacitamente lo guardai, mentre s'addormentava.

L'amore tornò sul suo viso, e pace e contentezza mentre dormiva; il lampo dell'occhio

non lo vidi, pur lo sentii profondamente nel cuore.

28.

(*Sesto mazzo, 49*)

D'una cosa spesso stupii, diletta! come tu possa, quando gli estranei s'appressano, allegramente scherzare, come se nulla t'accadesse.

A traverso le mille futilità di convenuta socievolezza, tu sai scivolare oltre serenamente, tesa l'attenzione a destra e a sinistra.

Non è, dacchè accogliesti questo cielo nel petto, svanito da te ogni senso per il mondo, ogni desiderio delle sue vanità?

Diletta! Per me, dacchè bevvi il tuo santo bacio, s'inabissò nel profondo quant'è della terra, e il mondo m'è cosa superflua.

Vederlo, udirlo, esserne visto e udito non può che turbare la mia consapevolezza che io vivo per te sola.

Non farmi portare questa gravezza, ch'io debba andare attorno con gli altri, cui pure non mi attento dire, come io divenni per opera tua.

Ma tu hai potere di nascondere questo sentimento nel profondo del cuore, e scherzare tuttavia con vivo moto di gioia, nel vivo agitarsi del mondo.

29.

(*Quinto mazzo*, 7)

Diletto! Solo vederti, udirti, e tacendo appartenerti; non avvolgerti con stretto giro di braccia, non scaldarmi al tuo petto, non baciarti, non tenerti — io posso tralasciar tutto questo; sol che non vacilli la sicurezza del sentimento, che tu sei mio e ch'io son tua.

30.

(*Terzo mazzo*, *63*)

Diletta! No, non ebbri di piacere, sibbene quieti e consapevoli, fecero scambio i nostri cuori, mossi da intima forza e riverenza.

Non selvaggio, delirante soverchiare dei sensi; fu mite entusiasmo che riscalda e persevera.

Come il mio canto della natura, o diletta! così è il mio amore. Mai ebbro non scrissi pure una sola parola.

31.

(*Secondo mazzo*, *23*)

Finalmente conseguii la vittoria, o mio diletto! di sentire pienamente, che, al pari di me, ti compenetrò lo splendore divino.

Mi fu forza volgere nella mente il pensiero (fu modestia, fu orgoglio?), se tu potessi magicamente cedere a me, come magicamente a te cedette l'anima mia.

Ma ora sento ch'io non t' appartengo in misura maggiore di quello che tu m'appartieni, e non affido al tuo cuore giuramento alcuno, che tu non mi ricambi l' eguale.

Ancorchè per giorni interi tu mi scansi, che tu non mi doni una parola, che tu mi lasci senza bacio, nondimeno io sento che tu m'ami.

Ora io posso tranquillamente vederti, o amico, partire per lontani paesi, e tu rimani, al pari d'una stella, immobile nel mio cielo.

TERZO MAZZO

1.

(*Secondo mazzo*, 7)

Egli è venuto repente come procella; gli palpitò incontro in affanno il mio cuore. Come poteva io presentire, che le sue larghe vie correnti alla mèta dovessero unirsi ai miei sentieri?

Egli è venuto repente come procella; egli ha preso il mio cuore arditamente. Prese egli

il mio? Presi io il suo? Si vennero incontro ambedue.

Egli è venuto repente come procella; ora fiammeggia la benedizione di primavera. L'amico s'allontana; con animo sereno io lo veggo partire, poichè egli rimane mio per tutte le vie.

2.

(*Secondo mazzo*, *22*)

Il mio diletto si parte a contemplare godendo l'universo; ora mostrati nel tuo splendore, bell'universo! Nella vera luce mostrati a lui, senza inganno, così che egli possa concepire fiducia in te.

Il mio diletto si parte a contemplar godendo l'universo entro lo specchio che il mio amore gli porge. Svolgetevi ai suoi sguardi, città e campagne! Passa dinanzi a lui, terra coi tuoi dominî!

Il mio diletto si parte a contemplar godendo l'universo, come contempla un eroe la terra che ha conquistato; e mentre l'universo si offre ai suoi sguardi, egli ne prende possesso col muover del ciglio.

Il mio diletto si parte a contemplar godendo l'universo, come un nomade con la tenda

leggiera; la sua casa è allestita, appena egli la fermi sopra i verdi pascoli.

Il mio diletto si parte a contemplar godendo l'universo; voi ombre susurrate, e voi zeffiri soffiate! Voi giardini verdeggiate, e voi torrenti scorrete! Lascia, o cielo, che pioggia e luce di sole si diffondano come rugiada!

Il mio diletto si parte a contemplar godendo l'universo, ed esso è tutto schierato ai suoi cenni, fin dove irradia la chiara luce di Dio i verdi spazî e, di sopra, gli azzurri.

Il mio diletto si parte a contemplar godendo l'universo, ed io cammino non vista al suo fianco, e dove piace a lui e dove piace a me, egli fermerà a sè stesso ed a me la dimora.

3.

(*Secondo mazzo, 32*)

Io andava per monti e per valli, lunghesso i limpidi torrenti a primavera; giaceva nel raggio mattutino, il mondo ai miei piedi.

Oh come diverso affatto si palesava ai miei sguardi, dacchè lo splendore dell'amore rischiarò la mia interna visione!

Io dissi: Come sei bello in tutte le tue parti! Nelle profondità, sulle alture, dov'è per l'uomo la sua più bella dimora?

Là io sedeva immobile, e vedeva il mondo distendersi a me dintorno: egli mi stava aperto dinanzi in tutta la sua ampiezza.

Il cielo, al mio oriente, era tutto roseo; dal vaporoso nuvolato una mano d' angiolo mi porgeva una cetra.

Ora fa' quel che tu credi! questa disse con dolce suono: io sono quella con cui Anfione un giorno edificò Tebe.

Perchè tu mi tocchi più debolmente, non ti sia meraviglia, se non inalzi città; ma pure edifica la tua propria vita!

Compi il tuo cammino! Su quale di questi prati, vuoi tu, con l'incanto del mio suono, edificarti la tua casa tranquilla?

4.

(*Sesto mazzo, 14*)

Non vi ha condizione sulla terra, che non ecciti l'invidia del poeta: Il pastore presso la greggia, è uno splendore.

Il cacciatore nei boschi, è delizia perfetta; il contadino nei campi, è il mio sogno costante;

Il falciatore che porta dai campi la mèsse recisa a casa, il sacerdote che canta le preci per l'intera parrocchia.

Il minatore, con la pala, muove l'oro nel

pozzo profondo; sul destriero il prode cavaliere s'agita nella mischia.

Il barcajuolo, nella barca, scivola sull'onda trasparente; il guardiano deve vigilare dall'alto della torre, quando tutto riposa.

Nel bosco l'eremita è compagno bastante a sè stesso; nella festa della raccolta il violinista da strapazzo suscita la ridda variopinta.

Io vorrei fabbricare con le mie mani il granaio ai miei covoni; vorrei rimirar la mia casa dipinta coi miei proprii colori.

Io vorrei, qual vignajuolo, coltivar le mie viti da me; vorrei tessere sul mio proprio telajo la veste per te e per me.

O diletta, tanto mi piacciono tutte le condizioni degli uomini, che io non so quale debba scegliere fra tutte.

Ella disse: Tu hai già scelto la migliore; lascia altrui la gravezza, e prendi per te l'avvenenza!

Tu puoi, per sollazzo, tramutar nell'istante, te e me al tuo fianco, in questa condizione e in quella;

vestirmi da pastorella, e vestir te di verde panno, da cacciatore! Mi fai guidare al pascolo agnelli, e tu uccidi cervi arditamente.

Tu coltivi un giardino, dov' è primavera

d'ogni tempo, dove sono fiori d'ogni specie, e non v'alligna erbaccia.

Oggi abitiamo sui monti, nell'eccelsa terra di Svizzera, e dimani all'ombra delle palme, sulla sacra sponda del Gange.

Tu penetri nelle viscere dei monti, e ne togli la pietra preziosa, e le tue canzoni mi recarono il dono di mille perle.

Tu tocchi pur le armoniose corde, e muovi in giro le stelle, e i tuoi colori mi spargono splendore di cielo intorno al cuore.

Di raggi e di suoni tu hai composto la tua casa; vieni, ora saziati di riposo nella bella stanza del mio seno.

5.

(*Secondo mazzo, 44*)

Come essa va ora errando nel giardino, e pensa all'amico lontano, presso alla rosa che fra poco calerà nella polvere il suo calice! —

E il giglio sta per sbocciare, e l'amico non lo spiccherà dallo stelo! Quel che non posso offrirti in dono, non mi deve servire di adornamento.

E così trascorre l'estate, una fioritura dopo l'altra. Oh, ch'io sia lontana dall'amico, e non possa viaggiare con le nuvole!

Ho compassione di questi fiori che appassiscono qui non recisi, di queste ore che, trascinandosi pei giorni, crescono pigramente a settimane.

Foglie dell'albero della vita, esse sono cadute senza che recassero utile, e la mia vita, senza di te, passerà come un sogno.

Vieni! L'amore dentro questo petto, e la gioventù su queste guancie tendono incontro a te con desiderio. Vieni, prima che siano trascorsi!

6.

(*Secondo mazzo*, *29*)

Là donde si muove la stella mattutina, e donde soffia il vento mattutino, là abita colei cui si volge supplicando il mio cuore;

il sorgere della mia pena d'amore, essa, la gioconda aurora della mia speranza, la mia dolce vita e dolce morte.

Non giunge colà nessuno dei miei sguardi, pure il suo splendore io veggo riflettersi nel lucente adornarsi del cielo.

L'aurora s'accende d'un soffio di luce, poichè quella è sorta dal sonno, e ha salutato il cielo d'un chiaro sorriso.

L'alitar dell'alba è il suo saluto, il sole mat-

tutino è il suo bacio d'amore, quello che mi aprirà il cuore.

Si muovono in giro intorno alla casa che essa abita, il sole nel giorno, e di notte la luna, e hanno per ricompensa ogni suo sguardo.

I cieli si girano intorno a amore, e amore si gira intorno a te soltanto, e a te, amando, io mi volgo.

Tu lucente sopra monti e valli, dal capo alle piante tutt'un raggio celeste di grazia!

Tu, prato fiorito delle mie gioje, t'accarezzi primavera coi tepidi zeffiri, il mattino con perle di rugiada!

Sii eternamente giovine come il mattino, salutata, al pari del salire fiammeggiante del sole, dall'omaggio di tutti gli sguardi.

Quanti fiori s'aprono nel verde, quante stelle ardono nell'azzurro, sono altrettante scintille che volano a te.

Quante sono le onde del mare, altrettanti sono i desiderii nella mia mente, e ognuno di essi ondeggia a te velocemente.

O lodola, quando tu t'inalzi alla porta del mattino dinanzi ai suoi sguardi, cantale questa canzone del suo poeta.

7.

(*Secondo mazzo, 30*)

Dei mille saluti che noi ti mandiamo, il vento mattutino non te ne involi alcuno!

A schiera traggono a te i pensieri. Potessero anche le braccia avvincerti!

Esala ai venti il tuo sospiro! Che il tuo alito mi giunga come un bacio!

Giuralo, io l'ascolto, che tu mi ami! Ascoltalo, io lo giuro, che tu sei il mio sangue!

Tuo ero e tuo rimasi, tuo sono e tuo rimango; già molte volte lo scrissi; molte volte ancora lo scriverò.

8.

(*Secondo mazzo, 50*)

Meriti senza pari s' acquistò quella mano, che, per la prima, inventò segni scritti per il suono delle labbra;

Non perchè s' incida eterna memoria di battaglie nella pietra e nel bronzo, ma perchè si palesi da lungi un cuore a un cuore.

Dove due che s' amano non si veggono con gli occhi, debbono morire d'affanno o debbono scrivere.

E quando così tacitamente i pensieri s'in-

contrano a traverso lo scritto, è forza che essi benedicano le ceneri di colui, che inventò la matita,

la quale ora fa da pilota, guida a traverso il mare dell'amore, serve di muto messaggero, parla soltanto dove si addice.

Una bianca nitida colomba accoglie nel suo seno la tua parola, e la porta via tranquillamente, senza che divenga preda d'indiscreta curiosità.

Quand'è giunta colà, si apre il fido seno, e la parola, toltane fuori, è la segreta delizia della diletta.

Oh meraviglia! A traverso il fragore dei mari, a traverso la rumorosa calca delle città, segue il carezzevol linguaggio dell'amore il suo non interrotto cammino.

Come la mia penna qui scrive tremando: Diletta! Vita! Eternamente mia! io lascio questi segni volar per gli spazî, e tu sola costì ne hai contezza.

9.

(*Primo mazzo, 63*)

O amico, mio riparo, mia sicurezza! O amico, mio giojello, mio adornamento! Mio orgoglio, mia consolazione, mia difesa!

Mio baluardo, o tu mio scudo! ove debba cimentarmi in battaglia, io corro per salvezza alla tua immagine.

Se il mondo tenta sospingermi nell'abisso degli affanni, a te io ricorro.

Che esso m'abbia dato amarezze, che maggiori me ne minacci, io alzo a te nella distretta il mio lamento.

Tu non mi rinvii senza una parola di consolazione; tu sei e rimani il mio sostegno.

Il dolore della terra è inezia; ecco, io affido al tuo cuore me stesso e il mio affanno.

O mondo, qualunque dolore tu mi rechi, io riposo in queta delizia contro il petto del mio amico.

10.

(*Sesto mazzo, 38*)

Diletto! quando ultimamente tu ci lasciasti, e il mio occhio cominciò a velarsi di lacrime per te, mentre al placido chiaror della sera io camminava sola col mio buon padre, egli impensierito mi domandò, come io sopportassi la partenza del mio amico. Io son tranquilla, risposi, perchè volle il nostro amico, che io fossi tranquilla. Sonò quasi minaccia la risposta al padre, e disse: Come la intende co-

stui? Forse che un affetto, che serbiamo in cuore, possa levarsi al par d'un guanto?

E il buon padre, vieppiù infervorandosi nel sospetto, mi disse, tenendomi nelle fide sue braccia: Dio! Di che rovina sarebbe mai causa costui, se egli avesse annientato la pace della mia creatura, se avesse distrutto la felicità di questo cuore, la cui tutela mi fu trasmessa da Dio!

Diletto! Mentre scorrevano le lacrime del vecchio, il mio cuore si sentì quasi trascinato a confessargli tutto, stringendomi al suo seno; a dirgli come io non possa più essere divisa da te; a manifestargli tutta la mia dolce pena, come io sia ineffabilmente cosa tua; a mostrargli l'abisso del mio amore, che lo avrebbe empito di raccapriccio, ed empie me unicamente di delizia nel raggio dello splendore divino.

11.

(*Sesto mazzo*, *39*)

Tu fossi tranquillo come mio padre! il quale, consigliere sempre amoroso, allegramente sprona, dispone e risolve, di poco abbisogna e di quel poco gode appieno. Come egli provvede alla famiglia con mano ferma e sicura, poi gira pacificamente pei suoi giardini, si rallegra dei rigogliosi prodotti, serbando costantemente nell'animo serenità di cielo!

Non gli può mancare ogni giorno il passatempo, giacchè mille bocciuoli egli ha da passare in rivista; ha anche da custodire molte piante, e me egli alleva come la rosa nel giardino.

Vorrebbe pure con le sue fide mani allontanare da me ogni aspro soffio. Di che cure non m'ha egli circondato! Unicamente alla sua sollecitudine io debbo quest' ornamento dello spirito, se pur qualcosa mi adorna, che ti rende felice più che la vaga apparenza.

Guarda, amico mio, com'egli, già grigio di capelli, pianta in queste terre giovani alberi accanto ai vecchi, che furono la cura del padre suo.

Ne gusterà forse egli i frutti? Ma la sua vita non deve terminare con lui; altri dopo lui debbono goderne. E così egli pianta nel cuore della figlia, ora con serio proposito, ora lietamente scherzando, modesti ramicelli, che non ai suoi giorni, ma bene a te solo porteranno frutti.

12.

(*Quinto mazzo, 51*)

Come la luna nel suo pieno, fuor delle nubi della notte, così il sembiante della diletta m'apparve fuor dei veli, placidamente sciogliendo

con lo sguardo splendente le nubi accavallate nel tenebroso cielo dell'anima.

Cacciata lungi dalla spiaggia nativa, a traverso l'onde impetuose, a traverso il mare burrascoso, abbandonata dalle amiche stelle, me solingo navigante dell' amore portava la mia smarrita navicella.

Ma, lambito dal raggio d'amore della mia stella, il tumulto dell' onde, l' abisso ruggente sotto di me, si spianò a mite specchio del cielo.

Farfalla con le ali spiegate vola l' adorna navicella, scherzando con raggi lunari e con zeffiri, a traverso gli increspati fiori della spuma, sui verdi piani del mare.

Donde venne? Dove va? Laggiù, donde mi trasse il mio viaggio, là echeggia, al soffio del vento notturno, l' attutito gemito del fiotto, che si frange contro la spiaggia della vita.

Te beata, mia navicella, poichè tu sfuggisti ai vortici! E là dove tendi, là giace la terra delle speranze, il paradiso dei desiderii, il giardino delle Esperidi, l'isola sacra dei beati.

Venti aromatici portano a questa volta i saluti d' amore di fiori meravigliosi, olezzanti nella notte, e dal canto degli usignoli viene per l' aria, dolce sopore allo stanco navigante.

Vieni, o stanco navigante dell'amore, cercatore del bello, cuore assetato! Dall'agitata na-

vicella scendi all'isola del riposo; vieni sotto i palmizi della pace sussurranti al vento!

Confòrtati di riposo, chiudi gli occhi al sonno! E quell'astro, il cui amoroso sembiante tu scorgesti nello specchio dell' acque, ti s'affacci incontro, quale forma splendente della diletta, nel velo trapunto di stelle della notte!

13.

(*Quinto mazzo, 31*)

Cielo! Ora, prima di chiudere questi occhi, che durante il giorno la vista della diletta rese beati, io giungo queste mani, che oggi s' avvolsero intorno alle sue spalle; io le giungo per la preghiera della sera, e chiedo a Dio queste grazie: Prosperità e benedizione, gioia, pura delizia, vigor di gioventù, amor della vita, sanità, serenità e gajezza, riposo e pace, felicità non interrotta dell'anima: tutto questo non per me, per la diletta io lo chiedo, poichè so che essa in questo momento, chiudendo lungi da me gli occhi soavi, chiede per il suo amico al cielo le medesime grazie.

14.

(*Terzo mazzo, 34*)

Lascia sotto di te la terra, sollevando l'anima al cielo! mi disse il giglio vacillando sull'agile stelo.

A traverso la terra dei desiderii seminata di spine, cammina leggermente con la veste succinta, e dall'agitata tonaca scuoti lungi da te la polvere della terra.

Fra quanti dallo splendore del cielo caddero nella notte della vita, quelli soli felici, che sono ebbri d'eterno amore!

15.

(*Sesto mazzo, 69*)

Diletta! Chi fu fin da principio il confidente della nostra unione? Iddio solo. E, quale eterno testimonio del vincolo che ci unisce, egli guarda ancora di lassù dentro ai nostri cuori.

Diletta! Non può esservi altro mediatore così puro, così schietto del nostro amore.

Diletta! Non sia mai tra di noi altro mediatore che Dio solo.

16.

(*Sesto mazzo, 70*)

Stetti col mio amore dinanzi a Dio; affidai questi moti alle sue mani.

Io ora ne sono immune; posso, diletto, amarti insieme e pregare.

17.

(*Sesto mazzo, 2*)

Signore, tu, le cui opere sono perfette! Io non voglio nulla di quel che tu non vuoi donare. Tu non provvedi secondo i nostri pensieri; tu provvedi meglio di quel che noi pensiamo.

Io qui mi rendo nelle tue mani, acciò tu mi doni alla mia diletta. Tu hai intrecciato questo vincolo; oh intessilo sempre più saldo!

Oh non ritrarre la mano, che tu mi tendesti per la mia salvezza! Tu mi guidi alla mia fortuna; fa' che nessuna via per raggiungerla mi spaventi.

Debbo io camminare con la mia diletta sulle rose? per il sentiero irto di spine? Io vado con l'animo tranquillo. E se dobbiamo essere divisi quaggiù, tienci uniti per sempre in cielo.

18.

(*Primo mazzo, 48*)

Ieri, quando lasciai la diletta, la luna mi disse, mentre pendeva immobile, nel radioso cinto, sovra oscure nuvole:

Ha pur l'amico guardato in su tante volte

verso di me, e il mio rorido raggio gli ha stillato mesta tenerezza nel cuore.

Non sono più per te la fida amica? Non mi cercherà neanche una volta il tuo sguardo? Fisso il pensiero alla sposa, t'avvolge inosservato il mio raggio.

Spargo pur volentieri sulla tua via i miei raggi più belli; faccio a gara con la stella vespertina a mostrarti strade e sentieri.

Il cielo guarda dentro alla tua contentezza, quand'anche tu non gliela palesi, e inconsapevolmente le sue luci guidano i tuoi passi.

Nello splendore del sole mattutino tu andasti alla tua fortuna, e allo scuro la notte coronata di stelle ti riconduce.

Tu non vedi nè luna nè sole, ma ben essi ti veggono, e si ricreano alla luce che alberga nel tuo cuore.

Guardami dunque una volta; non nascondere ai miei sguardi come il raggio divino del l'amore illumini un volto d'uomo.

19.

(*Sesto mazzo, 45*)

La mia diletta dai fidi, mansueti, bruni occhi di gazzella dice che li ebbe una volta azzurri da bambina. Io lo credo. Ultimamente,

mentre io beveva beato oblio dalle sue dolci labbra, aprendo a mezzo il lungo bacio gli occhi, li affissai nei suoi vicini, ed essi m' apparvero, così dappresso, profondamente azzurri come il cielo. Che vuol dire? Chi ti ridona gli occhi dell' infanzia? Il tuo amore, essa disse, il tuo amore, che mi ha fatto tornar bambina, che ha portato a beato compimento tutti i sogni innocenti d'amore della mia infanzia. Non deve il cielo, che mi sta per opera tua nel cuore, trasparire azzurro dal mio occhio?

20.

(*Quinto mazzo, 66*)

Lascia che io t' avvolga la soave corona di ciani: lascia che io t'intrecci la dicevol corona di ciani.

Coi tuoi bruni capelli bene s'accoppierà il cupo azzurro. Cerere stessa nello splendor divino non s'adorna mai d'altra corona.

Tu sei la dea Cerere della mia vita: senza di te, che sarebbe la mia esistenza? Pruni e ortiche sorgerebbero, dove ora ondeggiano auree mèssi.

Tu sei la mia mèsse benedetta, la mia ricolta vagamente sparsa e rilucente di fiori; il tuo amore è la mia mannella di grano, affinchè non patisca di nutrimento il mio cuore.

Eternamente debbono nutrirsi delle tue spighe i miei desiderii, e l'animo mio deve adornarsi del tuo modesto fiore.

Fiore azzurro, immagine della fedeltà, più azzurro del cielo, tu, che mi rimanesti eternamente fedele, che io t'ami in eterno, in eterno!

21.

(*Secondo mazzo, 17*)[1]

Oh potessero due cuori amare in eterno Come si trovarono, così permanere l'uno verso l'altro in eterno!

Oh diletta! Eterno diviene l'amore, appena lo senti; una volta sentito, mai può dileguarsi in eterno. Sentimento dell'eternità vive in quest'ora, e nessuna ora lo cancellerà in eterno. L'eternità s'è piantata nel cuore come un fiore, e vi starà salda in eterno.

Il cuore è diventato un ottavo cielo, che persisterà, al pari degli altri sette, in eterno.

Io sento, o diletta, profondamente, ch'io ti debbo, come primavera i suoi fiori, amare in eterno. Io so, o diletta, sicuramente, che tu mi devi, come il cielo le sue luci, amare in eterno.

---

[1] È anche questa una poesia fatta a imitazione di certe poesie persiane dette *gazzelle*. La parola ripetuta è qui *ewig*, in eterno. Vedi nota alla poesia 16 del primo mazzo.

Quel che nel muoversi della primavera della terra, il medesimo è anche eterno nei nostri moti. Con lettere di fiori e con cifre di stelle è scritto in eterno l'amore dei nostri cuori. Come eliotropi fioriscono le canzoni del tuo poeta; e in ogni pagina sta scritto: in eterno!

AGGIUNTA[1]

Anno 1833.

È lecito al padre essere innamorato della propria figlia? Quest'oggi, a sera inoltrata, al chiaror della candela, io lo fui della mia propria figlioletta.

Dallo studio, dove s'insinuava il freddo, cercai rifugio nella calda stanza de'bambini: la brigatella rumorosa de'maschi scavallava tuttavia fuori all'aperto, ed io solo soletto presi in braccio la mia bambinella.

Mentre così con passo continuo andava su e giù per la stanza, accostai la mia guancia alla sua, ed essa mi lasciò fare; parve sentire, che qualche intenzione lì sotto ci fosse.

---

[1] *Sguardi retrospettivi alla Primavera d'amore.* La Primavera d'amore è opera dell'anno 1821, in cui avvenne il matrimonio del poeta con la sua Luisa. Questa canzone è dunque posteriore di 12 anni.

E su e giù, sempre tacendo, continuammo la nostra passeggiata, ed ecco, vecchie canzoni si svegliarono, che avevano sonnecchiato a lungo dentro di me, le canzoni d'amore che cantai alla sua mamma.

Mai le lessi, dacchè riposano ne'fogli, perchè non ebbi mai per uso di rimaneggiare il già fatto, e la mamma, neanche lei ha ora tempo di leggere.

« Ora dunque, » così dissi camminando senza aprir bocca, ed essa parve capire, perchè stava tuttavia cheta in orecchi; « ora dunque,
» sia dedicato a te il tesoro d'amore dei tuoi
» genitori!

» La mamma non sgriderà (le è sempre
» caro quel che mi fa piacere), se quelle can-
» zoni che parlavano a lei, ora parlano a te,
» perchè in te essa ritrova sè stessa. Prendile
» dunque, benchè oggi, è vero, tu non sappia
» ancora leggere.

» Di questo ben mi sovvengo, quantunque
» non le abbia più mai prese in mano: Non
» v'ha in quei fogli parola scritta, che non sia
» sgorgata dal cuore, e che tu un giorno da
» giovinetta non possa leggere senza rossore.

» Quando moverai leggiadra al ballo nu-
» ziale, ti canti uno sposo una canzone più
» bella di quella che io cantai alla tua mam-

» ma! E te e il vanto della canzone, ambedue
» gli concederò senza invidia. »

1834.

Mi fu negato di vederti muovere al ballo nuziale; ma quando il mio spirito salirà al cielo, tu gli volerai come zeffiro incontro, poichè mi toccò veder la mia fanciulletta precedermi lassù.

Nel ballo nuziale, canzoni che nessuno sposo ti canterà, poichè ti trasse a sè il silenzio della notte, ti canti lassù un angiolo senza affanno!

Pur lassù nessun angiolo ti sarà dato in isposo; tu stessa ne eleggesti uno, uno bello e gentile prendesti teco; insieme con te portasti via da noi il tuo fratellino.

Che quello ch'io cantai sia vincolo santo, è palese, poichè da quello scaturì una simile coppia lucente d'angioli; e l'essere essa volata al cielo, rende il vincolo vieppiù santo.

Con l'arpa e col flauto, che animano ogni parola, riposano là nell'albor del crepuscolo i miei due angioletti, e cantano di continuo le canzoni del padre loro.

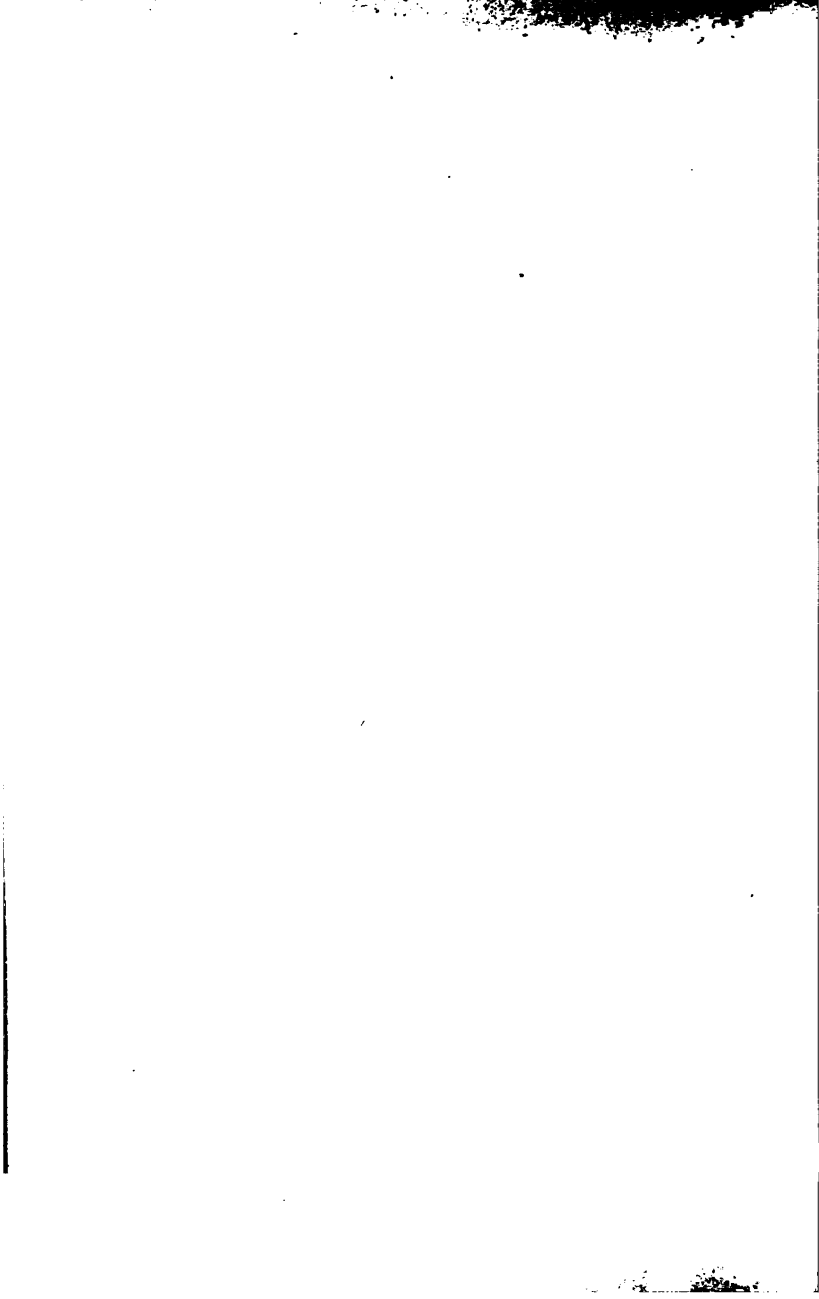
Fate che il suono ne scorra in giù senza che il mondo l'avverta, affinchè spiri coraggio

al mio cuore, consolazione al seno materno, e baldanza giovanile ai vostri fratelli che lasciaste addietro.

1835.

E ora prendo in mano queste canzoni per l'ultima volta, e nel limpido specchio rivedo il raggio della mia giovinezza, gli innumerevoli fiori della mia primavera d'amore.

Tutto lo splendore v'è raccolto; pur vi sono anche delle ombre; ma le esterne macchie purifica una luce efficace al di dentro: a quest'efficacia raccomando vita e poesia.

Opera perfetta quaggiù non riesce mai alla naturale brama di perfezione; pure l'anima non è contenta, se non lottò per la perfezione; io sono contento di quello che sperimentai e cantai.

INDICE

Errata-Corrige

Da pag. 391 a pag. 465, invece di Rueckert *leggasi* Rückert